



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

**Departament de Biblioteconomia,  
Documentació i Comunicació Audiovisual  
Facultat de Biblioteconomia i Documentació**

**Treball de Grau en Comunicació Audiovisual  
Curs 2017-2018**

**LA DIRECCIÓ DE CINEMA I LA CERCA DE LES  
DIFERÈNCIES ENTRE EL FACTOR HOME I DONA**

**ALUMNA:** Ariadna Pagès Saurí

**TUTOR:** Carlos Aguilar Paredes

Barcelona, 12 de juny del 2018

## RESUM

El present treball ha volgut verificar si hi ha diferències entre directors i directores pel que fa als aspectes formals i de tractament dels personatges dels seus films a partir de l'aplicació d'una metodologia que consta de tres blocs. Un primer bloc teòric sobre la funció del director de cinema i les singularitats de la direcció de dones. Un segon bloc pràctic amb set entrevistes a directores de cinema espanyoles i la creació d'un *decoupage* cinematogràfic i, un tercer bloc, amb l'anàlisi realitzat a una mostra composta de sis *blockbusters*. Amb l'aplicació d'aquesta metodologia, s'ha exposat que hi ha dues perspectives diferenciades pel que fa a aquesta qüestió: els que afirmen que hi ha diferències i els que no. Per tant, és una investigació que actualment encara segueix oberta. Així doncs, el resultat de l'anàlisi de la mostra, tot i no ser estadísticament representatiu, exposa que en els *blockbusters* analitzats hi ha aspectes que van en contra del que afirmen les entrevistades i la literatura i, per tant, no s'han observat diferències rellevants.

**Paraules clau:** Gènere; Audiovisual; Dones; Metodologia; Anàlisi de films; Direcció de cinema

## ABSTRACT

The purpose of this investigation has been to verify the differences between the formal aspects and the characters' treatment that women film directors and men film directors include in their films by using a methodology divided in three parts. Firstly, the theoretical part explains what film directors do and which singularities does literature consider women directors have. Secondly the practical part, consists in seven interviews to Spanish women film directors and the creation of an analysis instrument that has allowed to do the third part of this investigation: the analysis of six blockbusters. By using this methodology, this investigation exposes that there are two different perspectives in this field: the first one ensures that there are differences between women and men in film directing and the second one defends the opposite. Therefore, it is an investigation that remains unsolved. The result of this research, even though it's not conclusive, shows that in the analysed sample there are aspects that go against what the interviewees and the literature defend. Hence, this sample shows that gender is not a determinant fact in searching differences in film directing.

**Keywords:** Gender; Audiovisual; Women; Methodology; Film Analysis; Film directing

## SUMARI

<b>1. Introducció.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Objectius i metodologia.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Marc teòric.....</b>	<b>8</b>
3.1. La funció del director/a.....	8
3.1.1. Fase de desenvolupament.....	9
3.1.2. Fase de preproducció.....	11
3.1.3. Fase de producció.....	14
3.1.4. Fase de postproducció.....	16
3.2. Singularitats de la direcció de dones.....	17
3.2.1. Les dones tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir.....	17
3.2.2. Les dones no tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir.....	21
<b>4. Bloc pràctic.....</b>	<b>24</b>
4.1. Entrevistes a directores.....	24
4.2. Punts d'anàlisi de les entrevistes.....	25
4.3. Creació de l'estructura del <i>decoupage</i> .....	26
<b>5. Anàlisi de la mostra.....</b>	<b>31</b>
<b>6. Conclusions.....</b>	<b>38</b>
<b>7. Bibliografia.....</b>	<b>41</b>
<b>8. Annexos.....</b>	<b>46</b>

## 1. INTRODUCCIÓ

L'informe anual de l'Associació de Dones Cineastes i de Mitjans Audiovisuals (CIMA) del 2015 mostra que hi ha una presència desigual en la indústria cinematogràfica espanyola pel que fa a les dones respecte als homes. Les dades recollides sobre la presència femenina darrere les càmeres en els llargmetratges de ficció, mostren que d'un total de 75 pel·lícules, la representativitat de les dones en llocs de major responsabilitat va ser del 29% en comparació a la dels homes que va ser d'un 71%. Més concretament, si ens centrem en la figura del director, de 76 pel·lícules, en només 12 el director del film va ser una dona (un 16%) i per contra en 65 pel·lícules el director va ser un home (un 84%).

Aquestes xifres podrien donar a entendre que aquesta desigualtat en el sector cinematogràfic només està present a Espanya, però tal com podem observar en les dades proporcionades per l'informe *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016* del *Center for the Study of Women in Television and Film*, de la Universitat de Sant Diego, també es mostra una desigualtat en el sector cinematogràfic americà, d'on procedeixen la major part de *blockbusters*<sup>1</sup> mundials. Aquest informe, recull les dades a partir de l'estudi i seguiment de l'ocupació de les dones en les 100, 250 i 500 millors pel·lícules d'estrena. Així doncs, l'informe del 2017 que recull les pel·lícules més taquilleres de 2016 als Estats Units, afirma que les dones només van representar el 17% de tots els directors, guionistes, productors, productors executius, editors i directors de fotografia que van treballar a les 250 millors pel·lícules estatunidenques. Més concretament, les dones van representar el 7% del total dels directors que van treballar en el top 250 del 2016.

Així doncs, a partir de la coneixença de la desigualtat que hi ha en la indústria, en els últims anys, s'han alçat diferents veus del sector que han creat associacions com l'*Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales* (CIMA) que es va fundar el 2006 a Espanya o productores com *Pacific Standard* fundada per Reese Witherspoon als Estats Units l'any 2012, que tenen com a objectiu fomentar la presència igualitària de les directores i la resta de professionals femenines del sector, per tal de contribuir a una representació igualitària i realista en els continguts que s'ofereixen (CIMA, 2018; Hughes, 2017).

Per tant, aquestes veus afirmen que l'entrada de dones en la indústria aporta quelcom diferent del que aporten els homes que ja en formen part. Consegüentment, per aquestes veus no només és important l'entrada de les dones en el sector cinematogràfic per

---

<sup>1</sup> Pel·lícula que té un gran èxit comercial.

aconseguir paritat, sinó perquè també afirmen que les dones ofereixen quelcom que els homes no aporten en la creació de continguts.

Així és que, el fet de saber que hi ha una desigualtat en la indústria i que la reivindicació d'igualtat en el sector no es deu només a voler proporcionar a les dones les mateixes oportunitats que als homes, sinó que també es planteja que aquestes aporten quelcom diferent en la creació de films, formula les preguntes d'investigació del present treball. Aquestes estan enfocades en observar si les pel·lícules dirigides per dones tenen un tractament diferent que les pel·lícules dirigides per homes i si es pot constatar que hi ha diferències en la manera de dirigir segons si el director és un home o una dona.

## 2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

L'objectiu general d'aquest treball és verificar si hi ha diferències entre directors i directores pel que fa als aspectes formals i al tractament dels personatges dels seus films. Seguint amb aquesta línia, els objectius específics són:

1. Establir un marc teòric sobre la funció del director o directora de cinema en les diferents fases de la creació d'un film.
2. Exposar què diu la literatura sobre les singularitats de la direcció de dones.
3. Realitzar entrevistes a directores de cinema per conèixer en quins punts de la direcció posen èmfasi a l'hora de crear una pel·lícula.
4. Elaborar un instrument d'anàlisi a partir de la literatura i les entrevistes realitzades.
5. Validar el *decoupage* cinematogràfic creat.
6. Analitzar sis *blockbusters* i fer una prospecció dels resultats obtinguts.

Partint d'aquesta base, la metodologia que s'emprarà per a poder assolir els objectius plantejats anteriorment, consistirà a dividir aquest treball en tres grans blocs: un primer bloc teòric, un segon bloc pràctic i un tercer bloc amb l'anàlisi dels films escollits. A continuació, es detalla més a fons el que conté cada bloc.

En primer lloc, la part teòrica del treball estarà composta pel marc teòric que es dividirà en dues parts: a la primera s'exposarà, a partir de la literatura, la funció del director o directora de cinema per conèixer de quina manera intervé en la creació i realització d'un film i a la segona, es farà també un recull de què diu la literatura sobre l'aportació de les dones directores en la creació de films.

En segon lloc, el bloc pràctic del treball estarà compost per 3 apartats: primer de tot, un apartat d'entrevistes a directores de cinema espanyoles que han dirigit, com a mínim, un projecte audiovisual de llarga duració a excepció de la Laura Ferrés, que no ha dirigit cap llargmetratge, però ha fet un curtmetratge documental que ha tingut una gran repercussió internacional. Aquesta entrevista serà semiestructurada, és a dir, tal com afirma la Universitat de Jaén en el seu Projecte d'Innovació Docent (2018), l'entrevista semiestructurada consisteix en:

Preparar un guió temàtic sobre què es vol parlar amb l'entrevistada, en aquest cas, amb una sèrie de preguntes relacionades amb la primera part del marc teòric i aquestes es plantejaran de forma oberta podent fins i tot desviar-se en certa manera de les preguntes plantejades<sup>2</sup>.

Per tant, a l'hora de realitzar les entrevistes s'aniran introduint els temes segons les respostes de les directores per tal que es produeixi una conversa natural. A més, no s'exposarà el tema del treball en profunditat a les entrevistades fins que no s'hagi acabat l'entrevista per tal de no manipular o intoxicar les seves respostes i amb aquestes s'espera conèixer la seva feina en primera persona, saber en quins punts posen èmfasi a l'hora de dirigir un film i conèixer la seva opinió respecte a si consideren que hi ha diferències en la manera de dirigir segons se sigui home o dona.

Seguidament, el segon apartat del bloc pràctic del treball consistirà a fer un recull de les respostes obtingudes a les entrevistes en una taula. El fet d'incorporar totes les respostes en una taula permetrà veure els aspectes en els quals coincideixen les directores a l'hora de dirigir. D'aquesta manera, es podrà determinar en quina part de la direcció influeixen aquests aspectes (direcció d'actors, càsting, vestuari...). Un cop determinats aquests, es farà un recull d'estudis sobre anàlisis de films per tal d'establir com s'analitzaran les pel·lícules escollides.

Finalment, el tercer i últim apartat pràctic, conclourà amb una part d'elaboració d'un *decoupage* cinematogràfic. Aquest *decoupage* es crearà gràcies a la informació recopilada en el marc teòric, els punts d'anàlisis obtinguts a partir de les entrevistes i la literatura recollida sobre anàlisis de films. Per tant, aquest instrument d'anàlisi es dissenyarà amb el propòsit de visibilitzar aquells elements de la direcció que són rellevants tant per la literatura com per les directores entrevistades.

---

<sup>2</sup> Totes les cites textuais d'aquest treball s'han traduït de formal literal al català per unificar-ho tot en una sola llengua.

Per acabar, gràcies a l'elaboració del *decoupage*, es podrà procedir al tercer bloc del treball: l'anàlisi de les sis pel·lícules escollides. L'aplicació de l'instrument d'anàlisi a una mostra, permetrà validar l'aparell creat i fer una prospecció dels resultats obtinguts.

La metodologia emprada per la selecció de la mostra s'ha basat a recollir els llargmetratges amb més recaptació mundial dels tres últims anys (2015, 2016 i 2017). Les 6 pel·lícules escollides són llargmetratges estatunidencs i aquestes xifres concorden amb les proporcionades per l'*Anuario de Cine del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes*, on s'exposa que la nacionalitat dels llargmetratges exhibits a Espanya amb major recaptació del 2015 i 2016<sup>3</sup> ha estat els Estats Units. A més, s'ha decidit agafar llargmetratges comercials perquè, el que es busca en aquest treball és apreciar si hi ha diferències entre pel·lícules de gèneres cinematogràfics, impacte social i pressupostos similars, per això es fa la selecció entre els films més taquillers.

Per conèixer quines pel·lícules han estat les més taquilleres d'aquests últims tres anys i qui les ha dirigit, s'ha excedit a la pàgina *Box Office Mojo* d'IMDb. D'aquesta manera, s'ha decidit agafar la primera pel·lícula dirigida per una dona del 2015. Aquesta el dia de l'última consulta, 16 de març de 2018, era *Pitch Perfect 2*, un film de comèdia, però com que l'any 2017 el film havia de ser la tercera part: *Pitch Perfect 3*, es va decidir escollir un altre gènere perquè no coincidissin els mateixos films. Per tant, la següent pel·lícula de 2015 més taquillera dirigida per una dona era *50 sombras de Grey*. Així doncs, com que es tracta d'un llargmetratge dramàtic i romàntic, es va decidir que totes les pel·lícules fossin d'aquest gènere, ja que aquest fet, facilita la comparació entre els diferents films (IMDb, 2015-2017).

A partir d'aquí, es van agafar 3 films dirigits per dones i 3 per homes. L'única excepció ha estat el dirigit per un home l'any 2017 perquè tocava que fos *50 sombras más oscura*, que és la segona part de *50 sombras de Grey*, i com que el tractament visual o artístic de les sagues ve predefinit per la pel·lícula anterior, es va decidir escollir la següent de la llista: *La montaña entre nosotros*. Finalment, les escollides han estat *50 sombras de Grey*, *Antes de ti*, *Everything, everything*, *El secreto de Adaline*, *Belleza oculta* i *La montaña entre nosotros*<sup>4</sup>.

Un cop obtingudes les sis anàlisis, es compararan les respostes per determinar si hi ha semblances entre els 3 films dirigits per dones per una banda i els 3 films dirigits per homes

---

<sup>3</sup> No s'han incorporat les dades del 2017 perquè encara no estan actualitzades a l'*Anuario de Cine del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes* (consultat el 10 de març de 2018).

<sup>4</sup> Vegeu l'Annex 1 per conèixer en quina posició del top 100 de *Box Office Mojo* estaven aquests films el dia de la consulta.

per l'altra. Seguidament, després d'aquesta primera comparació s'agafaran els resultats obtinguts dels films fets per dones i es compararan amb els resultats obtinguts dels films fets per homes. Aquesta última comparació permetrà determinar si hi ha diferències rellevants en la mostra analitzada pel que fa als aspectes formals i al tractament dels personatges segons se sigui home o dona.

En definitiva, el que permetrà donar resposta a les preguntes d'investigació del present treball és la triangulació dels tres blocs que el conformen comentats anteriorment, és a dir, el marc teòric proporcionarà la informació necessària per elaborar les preguntes de les entrevistes i el *decoupage* i aquesta part pràctica juntament amb la teòrica, permetran dur a terme les anàlisis dels films que proporcionaran els resultats necessaris per extreure les conclusions finals del treball (Valencia, 2000).

### **3. MARC TEÒRIC**

Com recull el llibre *Manual del productor audiovisual* de José Martínez Abadía i Federico Fernández Díez (2010), el director "és el responsable de tot el que passa davant de la càmera i està per sobre de totes les persones que intervenen en l'actuació o gravació de les seqüències" (p. 70). Per tant, el paper d'aquest professional consisteix moltes vegades a aportar un toc personal sobre un tema convencional que pot ser creat per ell mateix o bé d'encàrrec. Evidentment, la resta de professionals que intervenen en el film també contribueixen en la creació d'aquest, però només el director pot aportar a la pel·lícula aquesta unitat i continuïtat indispensables (Chion, 2009). Així doncs, a continuació, es fa una revisió de la literatura existent sobre la funció d'aquest perfil professional per tal de determinar què aporta en la creació d'una pel·lícula.

#### **3.1. LA FUNCIO DEL DIRECTOR/A**

La figura del director o directora de cinema va néixer amb el cinema mateix i ha anat evolucionat amb aquest. Com a professional, el director ha de tenir una sèrie de coneixements que segons, Jaime Camino, autor del llibre *El oficio del director de cine* (1997), són els següents:

Saber quines lents existeixen, com utilitzar-les i on col·locar la càmera, saber aprofitar els diferents moviments i posicions de la càmera, saber les lleis elementals del muntatge i dirigir als actors, saber tècniques de maquillatge i saber economitzar el temps de rodatge (p. 13).



Tots aquests coneixements, no és imprescindible que el director els tingui, ja que els pot aprendre o delegar a altres professionals que estiguin presents en la realització del film, però sí que hi ha una sèrie de condicions personals que ha de tenir aquest professional que són imprescindibles per a desenvolupar aquest ofici amb èxit: tenir cultura artística, no només de cinema sinó també d'altres branques com la pintura, tenir resistència física per poder aguantar les llargues jornades de feina, tenir energia i capacitat de decisió, estar segur de si mateix, ser persuasiu, ser flexible, fer dels inconvenients una qualitat, tenir paciència, originalitat, disciplina, ser crític, tenir persistència i ser humil (Camino, 1997; Edgar-Hunt, 2010).

Aquest ofici requereix estar constantment prenent decisions, per tant, una persona que no tingui les capacitats comentades anteriorment, difícilment realitzarà una bona pel·lícula. S'ha de tenir en compte que tots els films transmeten un missatge, per molt que aquest no tingui un pes rellevant, i el director és qui el crea. Aquest professional, no només intenta crear una història sinó que l'explica i en mostra una visió particular. La idea inicial d'aquest missatge ja està implícita en el guió i aquesta l'ha creat el guionista, que no ha de per què ser el director del film, però el fet que el director accepti i dirigeixi una pel·lícula en concret, ja el fa partícip d'aquesta idea, ja que influirà en la manera de transmetre-la. Sense un director, les pel·lícules seguirien sent textos. El guionista pot concebre la idea, però és el director qui la porta a la pantalla (Camino, 1997; Edgar-Hunt, 2010).

Encara que es parteixi d'un guió, el tipus de planificació que faci el director d'una seqüència, escena o pla amb tot el que això implica, condueixen a l'espectador a una compressió en particular del llargmetratge. Així doncs, es pot afirmar que amb un mateix guió es poden fer pel·lícules diferents i això és a causa de la visió i l'estil que atorga el director (Camino, 1997; Feldman, 1996). A continuació, es fa un recull de les funcions del director segons les fases de creació d'un projecte cinematogràfic: desenvolupament, preproducció, producció i postproducció. D'aquesta manera, se segueix la mateixa divisió que estableix la literatura i aquest fet permet veure clarament la feina d'aquest professional en totes les parts de la creació d'un film.

### **3.1.1. Fase de desenvolupament**

Tal com afirma Pardo (2014): "La fase de desenvolupament és el punt de partida per a qualsevol productor, guionista o director quan es treballa en la indústria del cinema" (p. 41). En aquesta fase generalment es produeix l'escriptura i reescriptura del guió i l'estudi de viabilitat del projecte per part del guionista i el productor respectivament. Per tant, "es tracta de decidir quina pel·lícula es farà i com es farà" (p. 41).

Un cop el productor obté els drets de la història, busca els talents creatius, és a dir, el director s'incorporarà en aquest moment en el projecte en els casos on el productor és l'encarregat d'escollir-lo, ja que es pot donar el cas que sigui el mateix director qui impulsi directament una idea i busqui després a un productor que li financi o, per contra, que diversos guionistes proposin a un director dirigir la història que han escrit. Per tant, segons Pardo (2014): “el desenvolupament d'una pel·lícula és una ciència inexacta (...) i els processos no solen ser exactament iguals en totes les produccions” (p. 46-48).

Segons en quin moment s'incorpori el director en el projecte, aquest tindrà més o menys capacitat de decisió. Normalment en la fase de desenvolupament actuen el guionista, el director i el productor. Com afirma Pardo (2014): “aquestes tres figures han de contribuir respectivament en el seu paper al correcte desenvolupament del projecte” (p. 53). Jeans-Jacques Annaud afirma que: “A Europa es diu que és només el director i als Estats Units que és només el productor però el que és cert és que no és ni un ni l'altre, sinó una mescla harmoniosa d'ambdós” (com se cita a Pardo, 2014, p. 54). Així doncs, aquests tres professionals són clau en aquesta fase de creació del projecte.

Durant el desenvolupament del film, el director o directora llegeix el guió i decideix la visió que vol atorgar a la història. Segons Edgar-Hunt (2010): “el director a l'hora d'analitzar el guió, ho fa des d'un punt de vista personal i ha de definir el nucli del contingut” (p. 47). Per tant, el que fa aquest professional en aquesta fase és delimitar el contingut de la pel·lícula prenent normalment com a punt de partida les preguntes següents: què vull filmar i per a qui està pensada aquesta pel·lícula (Feldman, 1996).

Així doncs, un cop el director ha decidit la visió que vol atorgar al projecte, segons Pardo, aquesta marcarà en gran mesura la qualitat del resultat, el cost i el temps d'execució. Per tant, en aquesta fase, un cop es té el disseny creatiu per part del director, el productor, entre altres feines, farà una previsió de les necessitats tècniques i tecnològiques del projecte i el desenvolupament es donarà per acabat un cop s'hagi aconseguit el finançament necessari per tirar endavant el film. Com a conseqüència, es passarà a la preproducció de la pel·lícula (Pardo, 2014).

### 3.1.2. Fase de preproducció

En la fase de preproducció s'asseguren les condicions òptimes per dur a terme la realització del film. En aquesta fase és necessària la intervenció del director per tal de, en primer lloc, seleccionar el personal tècnic i artístic del film. Com afirma Pardo (2014): “cada projecte requereix una estructura humana diferent tant en la seva dimensió quantitativa com qualitativa” (p. 105). Així doncs, el nombre d'integrants del projecte pot variar segons aquest i els criteris de selecció també.

Generalment, primer de tot s'escullen els caps d'equip i el productor tindrà més o menys poder de decisió segons el tipus de projecte o la relació que estableixi amb el director. Per tant, “si el productor executiu vol definir creativament el projecte, es relacionarà directament amb el guionista, el director i el compositor i supervisarà la contractació de la resta d'equip humà que rodejarà al director” (Pardo, 2014, p. 106).

De totes maneres, generalment els caps d'equip els escull el director excepte el director de producció que és feina del productor executiu escollir-lo. Encara que, com s'ha comentat, pot passar que la productora no accepti algun dels professionals escollits pel director. Tot i això, segons Pardo (2014), el més important a l'hora de seleccionar a aquestes figures que solen ser: el director de fotografia, el director d'art, el muntador, el dissenyador de so, el dissenyador de VFX i l'ajudant de direcció, és que es portin bé amb el director, per tal que hi hagi un bon ambient de treball, que tinguin al cap el mateix concepte de la pel·lícula, que respectin la visió del director i que siguin professionals.

Pel que fa a la selecció de l'equip artístic, realitzar un bon càsting és fonamental per aconseguir crear una bona pel·lícula. En aquesta fase, segons Martínez i Fernández (2010), generalment el director juntament amb el productor són els encarregats de decidir qui seran els actors i actrius del film amb la selecció proposada pel director de càsting.

Segons Chion (2009), durant el càsting, s'han de tenir en compte molts factors perquè no només importa que l'actor encaixi en un paper determinat sinó que es porti bé i tingui *feeling* amb la resta d'actors. A més, aquest procés sol ser un dels més conflictius, ja que moltes vegades la productora vol que els actors tinguin cert reconeixement, en canvi, el director pot preferir cares noves.

En el llibre el *Manual del productor*, es determina quins són els criteris que es tenen en compte a l'hora d'escollir a l'equip artístic, tot i que aquests criteris poden variar segons el director.

Així doncs, normalment es té en compte l'aspecte físic, la fotogènia, la dramatització, el diàleg i l'opinió personal del productor i el director i en alguns papers de l'ajudant de direcció (Martínez i Fernández, 2010).

En la fase de preproducció de la pel·lícula a part de la selecció de l'equip tècnic i artístic hi ha una altra funció on el director pren part: les localitzacions. Segons Edgar-Hunt (2010), normalment el director és l'encarregat de donar les indicacions corresponents al *location scout* qui s'encarrega de trobar-les i seleccionar-les. Un cop el *location scout* ha realitzat la seva feina, el director s'encarrega de decidir quines seran les localitzacions adequades i, juntament amb el productor i els caps de departament que siguin necessaris, les visitaran. A l'hora d'escollir les localitzacions és important que el director sigui molt rigorós i ha de comentar els llocs amb el director de fotografia i amb el director artístic, ja que seran els encarregats de la il·luminació i les càmeres i l'escenografia respectivament.

Altres funcions a les quals pren part el director durant aquesta fase, segons la literatura, són els decorats i el vestuari. En primer lloc, com afirma Chion (2009), el director dona les indicacions pertinents al director d'art i aquest dissenya els espais i és l'encarregat de l'aparença i l'atmosfera del film. L'aportació del director d'art és vital per fer realitat la visió del director, ja que tal com afirma Català (2001): "el director, ha de saber donar forma a una història mitjançant la manipulació del temps, l'espai i el drama" (p. 64).

En segon lloc, en la selecció del vestuari, el director o directora normalment dona les directrius necessàries al director de vestuari per tal que aquest els dissenyi i decideix el nombre canvis d'indumentària que es faran. El director, a l'hora de donar les directrius a aquest professional generalment té en compte les característiques dels personatges, la gamma de colors que vol mostrar en pantalla i el físic dels actors. Un cop dissenyat el vestuari, el director farà observacions sobre l'estil, la forma i el color podent doncs modificar els detalls que consideri pertinents. També cal comentar, que els complements i detalls es pensen en aquesta fase i a vegades solen ser molt importants, ja que poden definir a un personatge (Camino, 1997).

A continuació, el director ha de determinar quins plans utilitzarà i ha de saber que connota cada pla i quin significat aporta a la història. També ha de considerar l'efecte de la llum i el color i, per això, ha de saber quina atmosfera vol atorgar al film. Tal com afirma Edgar-Hunt (2010):

Hi ha una falsa creença que es basa a pensar que és el director de fotografia qui escull la llum i els tipus de plans que s'utilitzaran en el film, però en realitat és quelcom que defineix el director juntament amb aquest professional (p. 50).

Així doncs, en la realització d'un llargmetratge, és molt important que el director sàpiga com planificarà la pel·lícula i com serà cada seqüència, escena i pla d'aquesta, els moviments de càmera que s'efectuaran i si incorporarà efectes visuals i/o mecànics en el film, ja que com afirma Feldman (1996):

Totes aquestes transformacions i modificacions, entre altres, són les que determinen una transposició de la realitat "real" a la realitat cinematogràfica. La pel·lícula un cop acabada serà fruit d'aquesta transposició en la qual el director haurà sintetitzat la seva visió (p. 17).

Així doncs, les diferents posicions de la càmera que determini el director estableixen el punt de vista. Aquest no només es basa en la subjectivitat d'un personatge sinó que, segons Català, n'hi ha de tres tipus: el punt de vista general o situacional, que és el camp de visió potencial d'un personatge; el punt de vista estricte, que és el que prové d'un pla subjectiu i el punt de vista psicològic, que és el que ve d'un personatge i de la seva impressió, el que permet veure la seva intel·ligència, sensibilitat, entre altres, i s'expressa mitjançant moviments de càmera, angulacions, etc. (Català, 2001).

Tal com afirma Català (2001):

El director o directora de cinema, com a persona immersa en una determinada cultura i que es disposa a maniobrar en aquesta, aporta una sèrie de formes de veure el món que incorporà, conscientment o inconscientment, al servei de la seva feina. Tot el que comporta fer una pel·lícula està encaminat a posar en funcionament les disposicions culturals que s'han establert sobre la representació, la mirada, el pensament, etc. Els imaginaris es creen mitjançant diferents punts de vista que provenen de formes diferents d'enfrontar-se al món i aquests depenen del director (p. 155).

Finalment, com es pot comprovar, la planificació del llargmetratge és una de les feines més importants del director o la directora i es realitza en la fase de preproducció. Un cop s'acorda el guió final, el pressupost, l'equip tècnic i artístic i el pla de rodatge, el qual el fa l'ajudant de direcció, la preproducció es dóna per acabada i es passa a la part de producció del film, és a dir, al rodatge de la pel·lícula (Pardo, 2010).

### 3.1.3. Fase de producció

Durant el rodatge del film, el temps i l'espai són quelcom molt important i el director és l'encarregat de transmetre seguretat a tot l'equip tècnic i artístic present en el set. En aquest moment, aquest professional ha de tenir les idees molt clares i ha de dictar ordres precises (Camino, 1997).

Moltes de les funcions que es produeixen durant el rodatge d'un film les desenvolupen professionals a càrrec del director, per tant, aquest professional el que fa és dictar ordres als caps d'equip i aquests dirigeixen als treballadors que tenen en el seu departament seguint les ordres del director. Per tant, s'estableix una organització jeràrquica del treball on el director està al capdavant de tot, ja que el film es desenvolupa segons la seva visió (Pardo, 2014).

Primer de tot, abans de començar a gravar, el director realitza assajos amb els actors i fa les observacions pertinents a cada actor quant a la interpretació i els moviments que ha de fer per tal que tot surti com s'ha planejat a la part de preproducció. Segons Edgar-Hunt (2010) a vegades el director el que fa és escriure una definició dels personatges per tal d'ajudar als actors i orientar-los. En aquesta definició se sol incloure els orígens del personatge, els costums, els tics, els hàbits gestuals, la seva motivació i objectius i la relació amb la resta de personatges. Així doncs, l'objectiu del director pel que fa als actors és aconseguir que ho donin tot interpretant el personatge al qual donen vida (Camino, 1997).

Tal com afirma Josep Maria Català (2001), hi ha dos moments molt diferents en la relació del director amb els actors: els assajos i el rodatge. El director ha de tenir present que hi ha, en primer lloc, una relació "neoteatral" (p. 362); en segon lloc, una posada en escena cinematogràfica i, en tercer lloc, tot allò que fa referència a la construcció dels personatges. Aquests tres nivells s'apliquen successivament i s'han de tenir molt presents en totes les fases del treball amb els actors. Pel que fa a la interpretació, segons Català (2001), es poden destacar tres elements: el gest, la dicció i l'acció escènica. "Al director li corresponen parts sociològiques i estètiques de la gestualitat, els gestos han de respondre a l'expressió d'una determinada sensibilitat social i s'han d'adequar a un estil concret de representació que dependrà del tipus de producció" (p.364).

També a l'hora de dirigir als actors, el director ha de ser molt conscient de les tècniques de *blocking* i *business*, és a dir, dels diferents llocs de l'escena on es posicionarà a l'actor i allò que l'actor farà en cada una de les posicions respectivament. Aquest professional ha de ser capaç de visualitzar les tensions dramàtiques dels diàlegs mitjançant una posada en escena

que permeti als actors expressar als personatges a través de les accions. El grau de llibertat que es doni als actors dependrà del director. Després, en acabar de gravar, és important que es parli amb els actors sobre què es filmarà a continuació, ja que normalment no se segueix un ordre cronològic de gravació, d'aquesta manera, s'assegura una continuïtat emocional (Català, 2001; Edgar-Hunt, 2010).

Finalment, un altre requisit important en la direcció d'actors consisteix en la correcta lectura dels diàlegs. Aquesta lectura s'ha de fer en relació als interessos del personatge i de la història i l'escena o pla que s'estigui gravant en cada moment. El director ha d'indicar els canvis d'intenció dramàtica que es produeixen i ha d'assegurar-se que tots els intèrprets tinguin un registre comú. Cada actor o actriu aportarà la seva personalitat a la interpretació i el director ha de saber quins canvis d'èmfasi, to o nivell interpretatiu ha de realitzar cada professional (Català, 2001).

Altrament, el director durant el rodatge també ha d'estar molt pendent de la fotografia, ja que s'ha d'assegurar que aquesta vagi d'acord amb la visió que s'ha establert que tingui el film i que vagi a favor de la història. Pel que fa a l'angulació de la càmera, el moviment, el tipus de lent i el pla, tot és decisió del director i s'ha d'haver pensat en la fase de preproducció. Encara que aquestes decisions siguin d'aquest professional, sempre pot escoltar les surgències que li facin la resta d'equip tècnic i artístic i valorar la seva incorporació en el film (Chion, 2009).

Seguidament, en el moment de rodar el director és el que decideix quan es comença i quan s'acaba de gravar una pressa. Durant la gravació, l'atenció d'aquest professional estarà posada en el monitor i en el so i li preocuparà el que vegi en pantalla. Per això, ha de tenir una visió molt clara de tot el film i ha de transmetre a l'*script* quines presses són bones i quines no. Normalment en el rodatge el director porta uns cascos o auriculars per escoltar el mateix que l'enginyer de so (Edgar-Hunt, 2010).

En darrer terme, després de cada dia de rodatge, el director es reunirà amb l'editor per revisar el material gravat. D'aquesta manera, sabrà si el que està filmant funciona o no. Per tant, segons Edgar-Hunt (2010): "la postproducció pot començar abans que s'acabi la filmació de la pel·lícula, ja que amb aquests visionaments el director ja veu quins plans funcionen i quins no" (p. 114). Això es fa per garantir el bon desenvolupament de les escenes i per evitar tornar a gravar. Per concloure, la fase de producció finalitza quan acaba el rodatge i comença la fase de postproducció del film que es detalla a continuació.

### 3.1.4. Fase de postproducció

En aquesta part de la creació d'un film, el director pot estar o no present a la sala de muntatge, tot i que, normalment supervisa la feina del muntador. Així doncs, les persones que prenen part en aquest procés són creatives, per tant, encara que se segueixi la visió del director, aquests professionals també aportaran part de la seva creativitat en el projecte.

Segons Edgar-Hunt (2010) el productor, generalment, també és una persona important en aquesta fase, ja que si té un gran poder de decisió, s'assegura que el *muntatge del director*<sup>5</sup> compleixi les expectatives de la productora i dels que hagin finançat el film i controla que la pel·lícula estigui acabada segons el calendari previst.

Seguidament, els efectes, encara que no siguin especials, també formen part de la fase de postproducció. Durant el rodatge, ha hagut d'haver-hi un supervisor d'efectes i aquest garanteix el compliment dels desitjos del director i, durant la postproducció, el director s'assegura que es mantingui la seva visió respecte a aquests. També en aquesta fase és quan es produeix la correcció de color i al director li correspon decidir sobre aquest per tal que hi hagi continuïtat en la història i es creï l'atmosfera desitjada (Edgar-Hunt, 2010).

Pel que fa a la banda sonora, el director haurà d'haver parlat amb el compositor musical i li haurà fet arribar el guió i les claus visuals necessàries perquè compongui la música del film. Finalment, un cop muntada aquesta, el director l'escoltarà i, generalment, proposarà millores fins que compleixi les seves expectatives (Edgar-Hunt, 2010).

Per acabar, els crèdits també són un element important a tenir en compte, ja que serà decisió del director establir com seran aquests: si només es veuran al final, si s'integraran amb la pel·lícula, quan es veurà el títol del film i com serà, etc. Així doncs, "segons com es mostrin els títols de crèdit, aquests estableixen una declaració d'intencions per part del director del film" (Edgar-Hunt, 2010, p. 145).

En conclusió, un cop finalitzada la postproducció, es passarà la pel·lícula a tercers per diferents motius, segons Edgar-Hunt (2010): conèixer la seva opinió, demostrar que s'ha fet el que es va dir que es faria des d'un principi i per conèixer l'impacte del llargmetratge. Per tant, en aquest moment, encara es pot donar el cas que es produeixin alguns canvis en el projecte. Finalment, en la fase d'exhibició i distribució, el director també juga un paper

---

<sup>5</sup> "La versió muntada del film que vol el director" (Edgar-Hunt, 2010, p. 128).



important, ja que promou el film i la seva figura contribueix en la venda de la pel·lícula segons el nivell de reconeixement que tingui com a professional del sector.

### **3.2. SINGULARITATS DE LA DIRECCIÓ DE DONES**

En l'apartat anterior s'ha vist què aporta un director o directora de cinema en la creació d'una pel·lícula i, a continuació, es fa un recull de què diu la literatura respecte a l'aportació de les dones en la creació de films. Bàsicament, aquests estudis es divideixen en dues perspectives diferenciades: els o les que afirmen que les dones tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir o bé, els o les que afirmen que cada dona és diferent i, per tant, no tenen absolutament res a veure a l'hora de dirigir les unes amb les altres.

#### **3.2.1. Les dones tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir**

Melissa Silverstein, creadora del portal *Women and Hollywood* i redactora a *IndieWire*, en el llibre *In Her Voice: Women Directors Talk Directing*, afirma que: "els homes i les dones dirigeixen diferent. No millor ni pitjor sinó diferent, ja que vivim experiències diferents i aquestes experiències afecten la nostra feina" (Silverstein, 2013, p. 6). A més, explica que un dels principals problemes pels quals les dones no tenen les mateixes oportunitats en la indústria respecte als homes és pel fet que hi ha una falta de confiança amb les seves històries, ja que hi ha una falsa concepció que les històries d'homes són universals, en canvi, les de dones només són per a dones.

Seguint amb aquesta línia, en una entrevista en el diari *El Mundo*, Carla Simón, coneguda pel seu primer llargmetratge *Estiu 1993*, va afirmar que "és important que les dones fem cinema perquè tenim una forma concreta de parlar o retratar el cine" (com se cita a Del Corral, 2017), i també va reconèixer que el fet que una pel·lícula estigui dirigida per una dona no vol dir que vagi adreçada a un públic exclusivament femení.

En el diari *The Guardian*, la redactora Kira Cochrane el 2010 va escriure un article anomenat: *Why are there so few female filmmakers?*, on exposava que tot i els èxits de *Mamma Mia!* i *Twilight*, dos films dirigits per dones, els executius moltes vegades encara se sorprenen en veure pel·lícules amb una temàtica femenina. Aquest fet, l'explica Lauzen<sup>6</sup> a l'article on afirma que: "he estat present quan un film amb una dona protagonista ha sortit

---

<sup>6</sup> Martha M. Lauzen és la creadora de l'estudi *Women @ the Box Office* on investiga la repercussió dels films que integren a una dona en una posició de poder tant davant com darrere de les càmeres.

en pantalla (...) i els homes de dalt (homes amb poder de decisió) afirmaven no entendre aquest fet” i segueix: “quan la majoria de persones amb poder són homes, aquests es relacionen amb homes, no és una conspiració, ni tan sols crec que ho facin conscientment” (com se cita a Cochrane, 2010).

Per tant, un dels principals problemes que afirma Lauzen que hi ha és que “en el 90% de les ocasions, les persones que són responsables d’escollir les idees, dediquen més temps als homes i aquests miren el món des d’una perspectiva diferent” (com se cita a Cochrane, 2010). Així doncs, en aquest article Lauzen afirma el mateix que Melissa Silverstein i Carla Simón però des de la banda masculina, per tant, s’afirma que hi ha una perspectiva femenina provinent de les dones i una de masculina provinent dels homes a causa del fet que segons se sigui home o dona es representa el món de forma diferent i això queda reflectit en els films.

Dins dels estudis que han investigat la perspectiva masculina o “mirada masculina”, trobem l'article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey de 1975. Mulvey va afirmar que en els films tradicionals de Hollywood fets per homes i que contenen com a personatges principals a homes, l’audiència només veu el punt de vista masculí de la dona, és a dir, la imatge de la dona com a personatge passiu i la mirada de l’home com a personatge actiu (Mulvey, 1975). Per tant, aquest article també corrobora l’existència d’una mirada o perspectiva masculina en els films fets per homes tal com afirma que existeix Lauzen.

Seguint amb aquesta concepció, Steve Rose, redactor del *The Guardian*, en l'article: *Best of frenemies: why do men make movies about women in meltdown?* Exposava un comentari del director, Alex Ross Perry, on explica que a mesura que hi ha igualtat de gènere en la indústria cinematogràfica:

Veiem més perspectives femenines, pel·lícules de les seves pròpies relacions però també de les dels homes. Films com *Old Joy* de Kelly Reichardt o *Beau Travail* de Claire Denis o *The Hurt Locker* de Kathryn Bigelow han trobat visions de la masculinitat que els mateixos homes semblava que haguessin passat per alt. Així doncs, funciona d’ambdues maneres, les directores proporcionen una visió de la dona i de l’home diferent de la que aporten els homes. L’ull del “foraster” (la dona) no es pot descartar, s’ha d’incloure. El cinema és la millor manera d’endinsar-se en la vida interior de les persones que són diferents de tu i això et permet poder enriquir la teva comprensió d’allò que està fora de la teva pròpia visió del món (com se cita a Rose, 2016).

Partint d'aquesta base, segons Angela Bonavoglia, experta en església catòlica i dones i redactora del portal *Women's Media Center*, explica que a l'Athena Film Festival<sup>7</sup> de l'any 2017, es va parlar sobre si les dones dirigien diferent. El primer a tractar aquest tema va ser l'actor britànic David Oyelowo, que va recollir el premi *Athena Leading Man Award* per *Queen of Katwe*, un film dirigit per Mira Nair, i va respondre a la pregunta: "què va significar tenir a una dona directora en el film?" I l'actor va respondre amb una altra pregunta: "Quan ha estat una noia adolescent d'un barri marginal d'Uganda la protagonista d'una història?" I va argumentar: "La raó per la qual la protagonista és ella és perquè va dirigir el film la Mira. Et puc assegurar que si aquest film l'hagués dirigit un home, el personatge protagonista hauria estat jo" (com se cita a Bonavoglia, 2017).

A continuació, Oyelowo va seguir responent a la pregunta parlant sobre el film *Selma* en el qual ell interpretava a Martin Luther King Jr. Aquest film va ser dirigit per Ava DuVernay, i Oyelowo va explicar que quan l'Ava DuVernay va arribar al projecte no només es va interessar a explicar la història des del punt de vista de Martin Luther King sinó que a més, estava interessada en la part emocional dels personatges i en la política. Així doncs, tal com afirma Oyelowo:

L'Ava no només estava interessada en l'home (Martin) sinó també en el moviment i en totes les persones involucrades (...). Per tant, no només vaig haver d'interpretar a l'home sinó també al pare, l'amic i a una persona amb defectes (com se cita a Bonavoglia, 2017).

Finalment, Oyelowo, basant-se en la seva experiència com a actor va argumentar que:

Les dones estan molt més disposades a parlar sobre l'emoció, en canvi, els homes a vegades estan més preocupats per l'aspecte visual i no necessàriament pel que estan fent (...) amb això no vull dir que un és millor que l'altre sinó que com més veus tinguem explicant històries, més sentit de qui som en realitat podem veure en els films (com se cita a Bonavoglia, 2017).

Seguidament, relata Angela Bonavoglia, que Christina Kallas, una cineasta, autora i professora de cine de Barnard i una de les tres dones que conformava el panell del Festival, va afirmar que la "mirada femenina", la que en teoria s'afirma que prové de les dones directores, presenta "múltiples perspectives i múltiples protagonistes" i que "l'estructura no és necessàriament lineal i el centre d'atenció està més en el contrast que no en el conflicte" i va continuar afirmant que en les pel·lícules amb una mirada femenina "la història no és el viatge

---

<sup>7</sup> És un festival que té l'objectiu de donar més reconeixement i veu a les directores, impulsat entre altres persones per Melissa Silverstein, introduïda anteriorment.

de l'heroi estàndard, amb un protagonista que té un problema i surt triomfant contra tot el que se li posa per davant". Segons Kallas, "la mirada femenina cultiva la compassió" (com se cita a Bonavoglia, 2017).

A continuació, exposa Bonavoglia, que Sekiya Dorsett, directora del documental *The Revival: Women and the World*, inspirat amb els *Black Arts Movement* dels 70, va explicar que creia que la "mirada femenina" consisteix en "empatia, intimitat i tractar de connectar amb les emocions internes del personatge" (com se cita Bonavoglia, 2017). En aquest sentit, Kiara C. Jones, escriptora, directora, productora i propietària de *Cultivated Films* també va argumentar que un element important de la "mirada femenina" és: "l'atenció al detall, prendre decisions reflexionades sobre què s'incorpora o no que ajudarà a definir al personatge femení. Si els seus pits són grans, per exemple, per què ho són?". Amb això, Angela Bonavoglia afirma que tots els integrants van coincidir. Per tant, tots estaven d'acord amb el fet que "en la mirada femenina, és important el desenvolupament del personatge femení, en pensar: la dona té només una línia de diàleg? Contra qui lluita? Qui té el poder? Si finalment mort, la maten a l'atzar?" (com se cita a Bonavoglia, 2017).

Tot seguit, en el panell de l'Athena Film Festival 2017, les persones convidades van argumentar que dels films que havien vist, la "mirada femenina" estava present a *Daughters of the Dust* de Julie Dash, a la sèrie *Queen Sugar* de l'Ava DuVernay i, curiosament, a *Moonlight*, un film escrit i dirigit per un home on es relata la vida d'un afroamericà d'un barri conflictiu de Miami que lluita per trobar el seu lloc en el món (Bonavoglia, 2017).

Així doncs, amb la inclusió d'un exemple masculí en aquest debat que es va produir l'any passat a l'Athena Film Festival ens acostem als estudis que es comenten a continuació, que afirmen que no existeix una manera diferent de dirigir segons se sigui home o dona. En aquest sentit, Ann Hornaday, crítica de cinema del *The Washington Post*, el 2017 també va posar d'exemple films dirigits per homes per parlar de pel·lícules que s'englobarien en el que es coneix com a "mirada femenina":

Ens el cercles acadèmics, la perspectiva monòtonament sexista i objectivista a través de la qual es fan la majoria de films la qual s'ha demanat a homes i dones que internalitzin com a norma des de l'inici del mitjà ha començat a canviar, ja que les pel·lícules més exitoses de 2017 inclouen històries centrades en dones com *La Bella y la Bestia*, *Wonder Woman* i *Girls Trip*" (Hornaday, 2017).

Com a conseqüència, el fet que es posin sobre la taula films dirigits per homes com *Moonlight*, *La Bella y la Bestia* o *Girls trip*, com a films trencadors i diferents pel fet de tenir a personatges femenins com a protagonistes i tenir una certa sensibilitat en la manera de dirigir-los és un dels arguments que defensa la idea que no hi ha diferències en la manera de dirigir segons se sigui home o dona, ja que s'afirma que la "mirada femenina" no és exclusiva del sexe sinó de la persona, a diferència del que opina David Oyelowo. Per tant, aquest fet introdueix l'apartat següent.

### **3.2.2. Les dones no tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir**

El diari *Cinephile* de la *University of British Columbia* va publicar un article anomenat *Kathryn Bigelow's Gen(d)re* on exposava:

El fet de voler trobar una perspectiva femenina en els films fets per dones és més problemàtic del que algú es pot imaginar. El fet de voler distingir quelcom femení o diferent sobre les dones directores, fa que se les categoritzi com a "forasteres" o diferents de la norma preestablerta (...). Les dones directores a Hollywood encara se les relega al que s'anomena "pel·lícules de dones" i quan una directora surt del melodrama o la comèdia romàntica on no es tracten les dificultats del personatge femení protagonista, crea confusió (Barscay, 2008).

En aquest sentit, la directora Kathryn Bigelow només ha fet dues pel·lícules amb dones protagonistes, *Blue Steel* i *The Weight of Water*, la resta han estat films d'acció amb personatges masculins al capdavant. Per tant, ha treballat en un gènere on les dones directores, segons el *Center for the Study of Women in Television and Film*, el 2017 només van dirigir el 13% del top 500 de films d'acció. Així doncs, *Cinephile* afirma que Kathryn: "treballa en un gènere on el punt de vista dominant és el masculí i on predominen les idees masculines", i segueix: "com més interès es posi en el fet que sigui una dona directora en un camp dominat per homes i com més es busqui quelcom diferent en els seus films, més sembla a ser una anomalia" (Barscay, 2008). En aquesta línia, Pam Cook, una exprofessora de cinema de la Universitat de Southampton afirma, tal com recull el diari *Cinephile*, que:

El desig de voler trobar el gènere del director en els continguts i l'estil d'una pel·lícula no és necessàriament una manera productiva de llegir els films (...) com més busquem una visió femenina provinent d'una dona director, més atenció prestem als límits i les diferències inherents que crea el gènere (com se cita a Barscay, 2008).

Així doncs, per Cook, Bigelow no té un “ull femení o una veu femenina” sinó que té “dos ulls i pot mirar en tres dimensions i en una gamma completa de colors”, és a dir, afirma que les directores entre elles no tenen res en comú i, per tant, està en contra del fet que el gènere descriu com és una cineasta (com se cita a Barscay, 2008).

Segons afirma *Cinephile*, la idea d’una conducta de gènere en els films de Bigelow és complicada i ho compara amb la teoria performativa del gènere de Judith Butler, professora de la Universitat de Califòrnia, qui exposa que el gènere és un conjunt de característiques socialment apreses no naturals i, per tant, és quelcom construït, una “actuació”. Aquesta concepció del gènere porta a una lectura menys determinista de Bigelow qui en aquest sentit tindria trets més considerats del “gènere masculí” que femení en els seus films i, per tant, confirmaria la teoria de Butler en considerar el gènere una construcció social (Barscay, 2008).

D’aquesta manera, segueix l’article, Bigelow en els seus films revela aquesta arbitrarietat del gènere amb la caracterització dels seus personatges i, per tant, difumina els límits entre el personatge femení i el masculí. L’article conclou que Bigelow s’allunya activament de ser llegida com “una veu distintivament femenina”, ja que considera aquestes etiquetes irrelevantes. Aquest distanciament es mostra amb el fet comentat anteriorment, que aquesta directora esborra les fronteres entre el que es considera masculí i el que es considera femení. Així doncs, es nega a adherir-se a les convencions establertes del gènere i els valors tradicionals (Barscay, 2008).

Per tant, segons exposa l’article, Deborah Jermyn<sup>8</sup> afirma que: “aquestes dificultats per establir etiquetes en el treball de Bigelow fa que paradoxalment sigui un tret distintiu de les seves pel·lícules”. Així doncs, la definició del seu treball “radica en la incapacitat per ser definit” (com se cita a Barscay, 2008). Consegüentment, *Cinephile* afirma que Bigelow “vol que se la vegi com a una directora no com algú que es caracteritza pel seu gènere” (Barscay, 2008). Així doncs, a partir d’aquí es podria plantejar si aquest tret distintiu que té aquesta directora es pot considerar propi del fet que sigui dona o no. Tot i això, el que sí que es pot afirmar és que Bigelow i aquest article del diari *Cinephile*, estan a favor del fet que no existeixen diferències en el tractament d’un film segons se sigui home o dona, ja que la mateixa definició de gènere és ambigua.

---

<sup>8</sup> Codirectora del *Centre for Research in Film and Audiovisual Cultures* (CRFAC) de la Universitat de Roehampton a Londres.

A continuació, seguint amb aquesta idea, Aruna Vasudev, editora d'una popular revista índia anomenada *Cinemaya*, en un article de la *BBC News* de l'any 2002 va afirmar que:

Si ho mires impassiblement, no hi ha diferències entre un director de cinema masculí o femení (...) ambdós poden ser sensibles i apassionats sobre quelcom però el que passa és que els projectes fets per dones estan normalment categoritzats com a treballs feministes (com se cita a *BBC News*, 2002).

Finalment, també partint d'aquesta concepció, el llibre *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español* de Francisco A. Zurian (2015), proposa un estudi crític de les diverses cinematografies, poètiques, estètiques i creacions de les directoras espanyoles i afirma que: “les directoras entre ells són diferents tot i els tòpics que s’han volgut generalitzar del fet que les dones directoras fan un cinema molt semblant” (p. 15-16). Per tant aquest llibre, intenta eliminar la concepció que la dona directora només fa un “cinema de dones” i conclou que “no té cap sentit que un director faci un film pensant amb un públic qualsevol i de qualsevol nacionalitat i una directora només pensi en dones com a receptores de la seva obra” (p. 293). I continua:

No només les dones parlen de temes d’interès i són més exigents, potser ho fan des d’un angle diferent, en alguns casos intencionadament diferent, mostrant temàtiques que superen a les plantejades pels models institucionalitzats. Tot i això, existeixen obres en les quals l’espectador ha trobat motius de reflexió i són obres sense etiquetes ni qualificatius que les diferenciï, per tant, són obres obertes a tota ment interessada (p. 293).

Així doncs, aquest llibre no està a favor d’etiquetar a les dones en el fet que fan un cinema diferent, ja que afirma que als homes no se’ls etiqueta d’aquesta manera i proposa un canvi en el plantejament de l’oferta per tal que el que prevalgui sigui la creació i no el sexe de l’autor (Zurian, 2015).

Per tant, com s’ha pogut comprovar en aquest recull de diferents opinions i estudis sobre la dona en la direcció de cinema, hi ha dues perspectives diferenciades. Tot i això, el llibre *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*, (2015) en una de les cites recollides anteriorment afirma que: “No només les dones parlen de temes d’interès i són més exigents, potser ho fan des d’un angle diferent, en alguns casos intencionadament diferent, mostrant temàtiques que superen a les plantejades pels models institucionalitzats” (p.293). Així doncs, afirma que les pel·lícules fetes per dones no només es basen en un cinema de i per a dones, fet que també defensen Melissa Silverstein i Carla Simón en l’apartat anterior, però també afirma que hi ha la possibilitat que aquestes ho facin “des d’un angle

diferent” i justament és en aquest punt on es contradiu amb l’objectiu inicial del llibre que com s’ha exposat és “mostrar que les directores entre elles són diferents”.

En conseqüència, curiosament, en els estudis analitzats s’ha pogut observar que tant els que defensen que les dones tenen quelcom en comú a l’hora de dirigir com els que no, arriba un punt en què els seus arguments es contradiuen. A l’apartat 3.2.1 aquesta contradicció s’ha pogut veure en els exemples que es posen de films dirigits per homes per parlar de la “mirada femenina”, que en teoria, els defensors d’aquesta idea atribueixen a les dones i en l’aparat 3.2.2, aquest fet s’ha vist en la cita anterior, que afirma que potser hi ha “un angle diferent” en la manera de dirigir de les dones respecte als homes. Consegüentment, en aquesta contradicció i en aquesta falta de consens és on entra en joc l’objectiu general d’aquest treball: descobrir si hi ha diferències en la manera de dirigir segons se sigui home o dona.

Així doncs, seguint amb la investigació, a continuació s’elaboren les preguntes de les entrevistes a directores de cinema espanyoles per tal de determinar en quins punts posen èmfasi a l’hora de dirigir.

## **4. BLOC PRÀCTIC**

Com s’ha comentat a l’apartat de metodologia, el primer punt del bloc pràctic es basa en l’elaboració d’una entrevista semiestructurada per a realitzar a directores de cinema espanyoles.

### **4.1. ENTREVISTES A DIRECTORES**

Les preguntes de l’entrevista s’han creat a partir de la literatura recollida en el marc teòric i s’han dividit en tres blocs temàtics: un primer bloc de qüestions personals sobre què va portar a aquestes dones a ser directores i quin són els seus referents, entres altres; un segon bloc amb preguntes sobre la seva carrera professional com a directores i, finalment, un tercer bloc temàtic amb qüestions referents a la situació de la dona en la indústria cinematogràfica (vegeu preguntes a l’Annex 2).

Les directores a les quals s’ha entrevistat han estat: Paula Ortiz (*La Novia*, 2015), Isabel Gardela (*Tomándote*, 2000), Laura Mañá (*Palabras encadenadas*, 2003), Núria Olivé (*El domini dels sentits*, 1996), Judith Colell (*Elisa K*, 2010), Laia Manresa (*Morir de dia*, 2010) i



Laura Ferrés (*Los desheredados*, 2017). A continuació, s'exposen els punts d'anàlisi extrets de les respostes obtingudes.

#### 4.2. PUNTS D'ANÀLISIS DE LES ENTREVISTES

L'anàlisi del contingut de les entrevistes<sup>9</sup> ha permès extreure punts comuns de les trajectòries de les directores i les seves contribucions, des de la seva perspectiva. Així doncs, les directores de cinema entrevistades, generalment, tenen un *background* relacionat amb el món de les arts i literari: filologia hispànica, filosofia, història de l'art, dansa, periodisme... Això porta a pensar que a l'hora d'imaginar el món, establir la visió del film, tindran més present la part emocional, sensible, intimista que proporcionen aquestes arts i que afirmen tenir en compte a l'hora de crear els seus films. A més, la majoria de referents són europeus i en gran mesura, provinents de diferents branques artístiques (pintors, escultors, fotògrafs, cineastes més centrats en la història que no en l'acció...). Aquest fet es podria reflectir en l'escenografia de les pel·lícules, és a dir, en les localitzacions, la il·luminació, el vestuari i el maquillatge. Partint d'aquesta base, què s'hauria d'observar en els llargmetratges que s'analitzaran?

Doncs que, en primer lloc, les localitzacions haurien de ser impressionistes, expressionistes o surrealistes, és a dir, haurien de tenir un valor simbòlic i haurien d'haver estat creades per simbolitzar la relació entre l'ambient, l'atmosfera i l'estat d'ànim dels personatges o de la trama en si. La il·luminació, el vestuari i el maquillatge haurien de concordar amb l'escena i l'atmosfera creada i, sobretot, hi hauria d'haver una especial atenció en la representació del personatge femení. En general, hi hauria d'haver més riquesa visual.

A continuació, segons les respostes obtingudes, un altre fet important són les temàtiques dels films. D'aquesta manera, un altre punt d'anàlisi serà investigar d'on prové el guió i quin és el missatge que transmet la història. Així doncs, analitzant aquest fet, què hauria de sortir segons les entrevistes realitzades? Doncs que les directores tendeixen a una temàtica sensible, de reflexió, on el missatge és molt important, on hi ha una reivindicació, on es prioritzen els problemes interns i on hi ha una reconstrucció de personatges. A més, la història hauria de girar entorn d'un personatge protagonista femení i hi haurien d'haver més dones a l'equip tècnic del film que homes.

---

<sup>9</sup> Vegeu la taula de les respostes obtingudes a les entrevistes realitzades a l'Annex 3.

Seguidament, el tercer punt d'anàlisi extret de les entrevistes és el punt de vista. Així doncs, hauria de sortir que hi ha una mirada femenina, on es prioritzen els plans subjectius dels personatges femenins i on es posa èmfasi a quelcom diferent dels films fets per homes. Finalment, el quart punt d'anàlisi, és la caracterització dels personatges, ja que és el darrer element més important, segons les entrevistes realitzades, i aquest fet es pot analitzar a partir del punt de vista, l'anàlisi de personatges, que es comentarà a continuació, els rols que desenvolupen aquests personatges i el seu físic. Així doncs, què hauria de sortir segons les respostes obtingudes? Que hi ha molta cura dels detalls, sobretot de la construcció i representació dels personatges femenins i la seva evolució, que hi ha un canvi de rols dels personatges respecte als films fets homes i que es caracteritzen diferent els personatges tant masculins com femenins.

#### **4.3. CREACIÓ DE L'ESTRUCTURA DEL *DECOUPAGE***

Per poder analitzar els apartats comentats anteriorment i construir l'instrument d'anàlisi, a continuació es fa una revisió de les propostes establertes per la literatura sobre anàlisis de films. Com diu Aumont i Marie a *Análisis del film* (1990), "no existeix un mètode universal d'anàlisi fílmic i les anàlisis de films són interminables perquè sempre quedarà quelcom per analitzar" (p. 23). Per tant, cada analista ha de construir el seu propi model d'anàlisi centrant-se amb allò que vol investigar i això és el que es fa en aquest treball a partir de la confecció d'un *decoupage* cinematogràfic.

El primer element del *decoupage* consisteix en l'elaboració d'una llista de personatges separats per sexe (femení o masculí), ja que segons les entrevistes realitzades i la literatura, un aspecte important en els films dirigits per dones és el nombre de personatges femenins. Així doncs, aquests personatges es classificaran segons el seu paper a la pel·lícula: protagonistes, secundaris, de *petites parts*<sup>10</sup> i figurants. Seguidament, el segon element es base en una anàlisi formal del film per determinar-ne l'any d'estrena, el país, el gènere, la sinopsi i part de l'equip tècnic.

Tot seguit, per poder establir la resta d'elements del *decoupage* que són als quals posen èmfasi les directores es parlarà, primerament, de l'anàlisi de representació. En un film, segons Casetti i Di Chio (1996), hi ha tres nivells de representació: la posada en escena, la posada en quadre i la posada en sèrie. Aquests tres nivells funcionen simultàniament en pantalla i es

---

<sup>10</sup> Tenen una participació mínima en l'acció amb algun diàleg o intervenció verbal molt limitada però pot ser interessant analitzar el seu vestuari o actitud.

poden distingir els uns dels altres. Per l'anàlisi que es proposa en aquest treball, segons les respostes obtingudes, interessin els dos primers.

Així mateix, en el nivell de posada en escena, segons aquests dos autors, s'observen els diferents graus de generalitat i funcionalitat. En aquest cas, el primer grau que han explicat les directores són els "temes", que fa referència a: de què va pel·lícula. Per tant, aquest element serà el tercer del *decoupage*, el qual, es dividirà en: determinar d'on prové el guió (nivell dramàtic) i determinar quin és el missatge de la pel·lícula (nivell temàtic). Com s'ha comentat abans, generalment les directores entrevistades tenen un *background* relacionat amb el món de les arts i literari i, per tant, això pot influir en la procedència del guió. A més, aquestes professionals també consideren rellevant el missatge que transmeten els seus films, consegüentment, un altre punt distintiu és el nivell temàtic.

Seguidament, el segon grau de generalitat i funcionalitat en el qual posen èmfasi les directores seguint la proposta de Casetti i Di Chio (1996), és els "informants", que fa referència als personatges. Per tant, el quart element de l'instrument d'anàlisi consisteix en una descripció física i social d'aquests a partir d'algunes variables que s'extreuen del treball d'investigació *Estereotipos femeninos en las películas animadas de Disney* de Daniella Meneses (2013). Les variables escollides són de components ètnics i components demogràfics i es descriuen a l'Annex 4 on es troba l'instrument d'anàlisi.

Continuant amb els personatges, el cinquè element del *decoupage* es basa en l'anàlisi d'aquests. Per tant, per aquesta anàlisi se seguirà la proposta establerta per Casetti i Di Chio. Aquests autors defineixen tres perspectives complementàries per l'anàlisi de personatges: la fenomenològica, la formal i l'abstracta (Casetti i Di Chio, 1996).

En primer lloc, la perspectiva fenomenològica entén al personatge com a persona, per tant, aquí es pot considerar al personatge com una "unitat psicològica", que fa referència a la seva forma de ser, o bé com una "unitat d'acció" que fa referència a la seva manera de fer. A partir d'aquesta anàlisi, segons Casetti i Di Chio, es poden entendre els personatges com a: personatges plans i personatges rodons, el primer es considera simple i unidimensional i el segon complex i variat; personatges lineals i personatges contrastats, el primer és considerat com a uniforme i ben calibrat i el segon com a inestable i contradictori i personatges estàtics i personatges dinàmics, el primer es considera estable i constant i el segon es considera que està en constant evolució (Casetti i Di Chio, 1996).

En segon lloc, la perspectiva formal, entén al personatge com a rol, com defineixen Casetti i Di Chio (1996), “en aquest cas més que els matisos de la personalitat del personatge, es posen de manifest els gestos que assumeix, els comportaments, les accions, etc.” (p. 178). Els rols més importants que presenten aquests dos autors són: personatge actiu i personatge passiu, el primer “se situa com a font directa de l’acció” i el segon, és un “personatge objecte de les iniciatives d’altres i es presenta més com a terminal de l’acció que no com a font” (p. 178). Dins dels personatges actius podem trobar també:

El personatge influenciador i el personatge autònom, el primer és un personatge de “fer, fer” a la resta, influeix a la resta, i el segon, és un personatge que fa directament sense influenciar a ningú més que a ell mateix; el personatge modificador i el personatge conservador, el primer treballa per canviar les situacions tant en sentit negatiu (“degradador”) com en sentit positiu (“millorador”), en canvi, el segon personatge intenta mantenir un equilibri de les situacions o restaurar l’ordre que tenien (“protector” o “frustrador”) i el personatge protagonista i el personatge antagonista, tots dos “fan fer” i “fan” però en línies contradictòries i incompatibles, el primer “sosté l’orientació del relat” i el segon, “intenta establir l’orientació inversa” (Casetti i Di Chio, 1996, p. 178).

En tercer i últim lloc, Casetti i Di Chio descriuen al personatge com a actant i aquesta descripció prové de Greimas, que va recollir la idea d’un nombre limitat de rols, concretament, va arribar a 4 conceptes principals que són els que es recullen en el *decoupage*. Aquesta perspectiva consisteix a determinar l’entitat del personatge pel que fa a la seva actuació des d’un punt de vista abstracte. Així doncs, els 4 conceptes principals que proposa Greimas són:

- El subjecte i l’objecte: el subjecte es mou cap a l’objecte en una dimensió de desig i actua sobre aquest i el món que l’envolta en una dimensió de manipulació. Pel que fa a l’objecte, és un “punt d’influència de l’acció del subjecte”, representa allò cap on el subjecte s’ha de moure i ha d’actuar (Casetti i Di Chio, 1996, p. 184).
- El “destinador” i destinatari: és un eix auxiliar del subjecte / objecte. El “destinador” és el punt d’origen de l’objecte, és la “font de tot allò que circula a la història” i el destinatari és qui rep l’objecte i n’obté benefici. El mateix subjecte pot ser destinatari. Aquest eix està relacionat amb el subjecte / objecte, és el “canal de comunicació a través del qual es desplaça l’objecte” (Casetti i Di Chio, 1996, p. 184).
- L’ajudant i l’oponent: el primer, ajuda al subjecte a aconseguir l’objecte desitjat i el segon, impedeix que l’aconsegueixi. Aquest eix és l’estructura de suport dels moviments del subjecte / objecte (Casetti i Di Chio, 1996, p. 184).

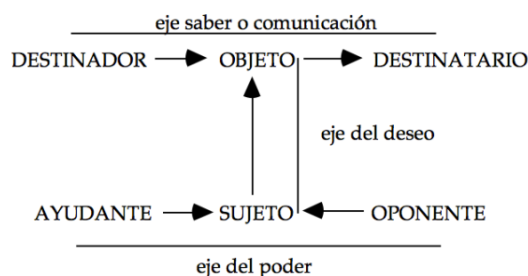


Figura 1: Esquema “actancial” de Greimas. *Copyright* Daniel Lebrato.

Aquest esquema permet descobrir les posicions que assumeixen els diferents elements d'un film. Com que aquest esquema per si sol no aporta prou informació sobre els personatges, es combina amb les perspectives fenomenològiques i formals. Cal comentar que l'anàlisi dels personatges s'incorpora al *decoupage* perquè és una de les característiques principals que destaquen els autors consultats i les directores entrevistades.

Per acabar amb l'anàlisi dels personatges, el sisè element de l'instrument d'anàlisi és els arquetips. Segons Casetti i Di Chio, a la posada en escena, també es troben els graus d'"exemplaritat", és a dir, els arquetips, que es defineixen com "grans sistemes simbòlics que cada societat construeix per reconèixer i retrobar-se a si mateixa" (Casetti i Di Chio, 1990, p. 130). Concretament, per analitzar-los, es farà servir l'esquema clàssic de Carl Jung (1970).

Tot seguit, després d'haver establert els elements de la posada en sèrie que inclou el *decoupage*, a continuació es determinen els elements del segon nivell de representació proposat per Casetti i Di Chio i comentat anteriorment: la posada en quadre. Aquest nivell consisteix a analitzar de quina manera estan els elements representats en la pantalla (plans, moviments de càmera...). Així doncs, pel que fa a l'anàlisi de la mostra d'aquest treball, les directores entrevistades generalment han afirmat que posen especial atenció en el punt de vista. Per tant, el setè element del *decoupage* serà aquest i consistirà a analitzar els plans i moviments de càmera que són els factors que determinen els diferents punts de vista d'un film. Per poder classificar-los, es farà servir la proposta de Català (2001) que està definida a l'apartat 3.1.2: punt de vista general o situacional, estricte i psicològic.

Finalment, el vuitè element de l'instrument d'anàlisi és l'escenografia, ja que com s'ha comentat, és un dels punts extrets de les entrevistes realitzades. En aquest apartat, s'inclou l'anàlisi de les localitzacions, la il·luminació, el vestuari i el maquillatge. Concretament, l'escenografia, tot i dividir-se en 4 apartats, s'analitzarà com un tot a partir de les hipòtesis plantejades a l'apartat 4.2. Tot i això, és important comentar el vestuari i el maquillatge.

Com s'ha explicat en l'apartat 3.1, el director no és qui dissenya el vestuari però sí qui dóna les directrius perquè es dissenyi i en planifica els canvis. A més, aquest element ha de seguir la visió que ha atorgat el director al film i ha d'anar en consonància amb la representació del personatge. Com afirma Amaya Clunes en *El vestuario como fuente estética de información y significación dinámica en el espacio escénico* (1992): “el vestuari, en cobrir el cos com una segona pell, parla per ell i amb ell, estèticament i significativament” (p. 87).

Per tant, aquesta autora afirma que el vestit, entès com a vestuari, és un signe de pertinença a una societat i a una època en concret. Per això, és important per a determinar la representació d'un personatge cinematogràfic. Si es fa un recorregut històric breu pel que fa a la vestimenta de la dona es pot observar que en el segle XX la corpulència<sup>11</sup> com explica Andrea Saltzman en *El cuerpo diseñado* (2005), era un “símbol de benestar; salut i plenitud. El cos rotund i voluminós era una ostentació al luxe de les classes poderoses que s'enfrontava als obrers i pagesos que tenien una aparença descuidada i escanyolida” (p. 34). En canvi, actualment en la societat consumista contemporània “la línia esvelta<sup>12</sup> inverteix el valor dels atributs de salut i plenitud” (p. 34).

Així doncs, concretament per a l'anàlisi de la vestimenta se seguiran els paràmetres establerts per Andrea Saltzman quant a la silueta. Aquesta autora considera que la silueta pot ser de forma de trapezi, “bombé” o anatòmica i la línia: insinuant, adherent o volumètrica. A la imatge següent es mostra com és cada tipus de silueta (vegeu figura 2). La silueta de línia adherent es caracteritza per manifestar la figura de la persona, la silueta insinuant es caracteritza per destacar zones del cos generant en alguns casos siluetes sensuais i atractives i, finalment, la silueta volumètrica es caracteritza per roba que es desprèn del cos i genera volum. Aquesta última dibuixa una forma més recta i estructurada a la persona.

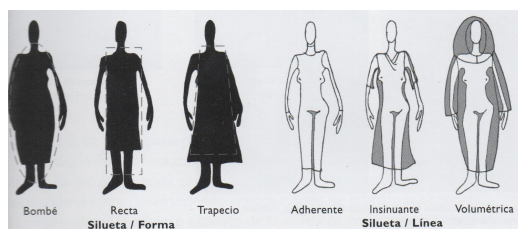


Figura 2: Tipus de siluetes segons Saltzman. Copyright 2005 Andrea Saltzman.

<sup>11</sup> Persona de constitució grossa o cos gros.

<sup>12</sup> Persona alta, prima i de figura proporcionada.

En l'anàlisi del vestuari també se li afegirà l'anàlisi del maquillatge. Aquest element sol anar molt lligat amb el vestuari i també contribueix a la representació dels personatges i l'escenografia. Per poder analitzar-lo s'observarà l'evolució dels actors o actrius pel que fa a aquest fet i es determinarà si hi ha canvis, per tant, si el personatge està caracteritzat, sense maquillatge, natural<sup>13</sup> o bé transvestit.

En conclusió, a partir del marc teòric i el bloc pràctic, detallats anteriorment, s'ha elaborat un instrument d'anàlisi o *decoupage* cinematogràfic que inclou els vuit elements comentats i es pot consultar a l'Annex 4. Així doncs, a continuació es procedeix a l'últim bloc del treball: l'anàlisi de la mostra.

## 5. ANÀLISI DE LA MOSTRA

Com s'ha comentat a l'apartat de metodologia, el que permet donar resposta a les preguntes d'investigació del present treball és la triangulació dels tres blocs que el conformen. Així doncs, el marc teòric ha permès delimitar els aspectes en els quals el director intervé a l'hora de crear un film i el bloc pràctic, és a dir, les entrevistes realitzades, ha permès delimitar en quins punts dels aspectes explicats en el marc teòric posen èmfasi les directores de cinema entrevistades. Gràcies a això, s'han pogut establir una sèrie d'hipòtesis (apartat 4.2) dels resultats que haurien de sortir en cas que es comprovi el fet que les pel·lícules dirigides per dones de la mostra tenen un tractament diferent que les dirigides per homes.

A partir d'aquest punt, s'ha pogut crear un instrument d'anàlisi que ha permès fer el buidatge de la mostra seleccionada (vegeu Annex 5) i, finalment, s'han elaborat tres taules que inclouen les pel·lícules analitzades a partir del *decoupage* i les hipòtesis formulades a partir de les respostes obtingudes en les entrevistes (vegeu-les a continuació).

A la primera taula, se separen per una banda els films dirigits per dones i per l'altra, els films dirigits per homes i es marquen en verd les pel·lícules que compleixen les hipòtesis plantejades, que es detallen a continuació, en vermell les que no les compleixen i en groc les que les compleixen però no del tot.

A partir d'aquí, les hipòtesis que s'han plantejat a la fila esquerra, com s'ha comentat, es basen en les hipòtesis plantejades a l'apartat 4.2 i es divideixen segons els apartats de

---

<sup>13</sup> Natural entès com amb un rostre poc maquillat i amb aspecte saludable.

l'instrument d'anàlisi. Aleshores es comença, en primer lloc, per l'equip artístic i tècnic<sup>14</sup> del film, el qual segons les entrevistes, en els films creats per dones, l'equip artístic hauria d'estar compost per una protagonista femenina i l'equip tècnic hauria de contenir una gran presència femenina. En segon lloc, es recull la temàtica dels films i aquest apartat es divideix en: origen i missatge. Segons les respostes obtingudes l'origen del guió hauria de ser literari o proper al món artístic i el missatge del film hauria de tenir una certa sensibilitat o reivindicar quelcom.

En tercer lloc, s'inclou l'anàlisi de personatges del *decoupage* amb les 3 perspectives explicades a l'apartat 4.3. Per tant, d'acord amb les respostes obtingudes en les entrevistes, en els films creats per dones, a la perspectiva fenomenològica, s'hauria de tenir a un personatge femení rodó, contrastat i dinàmic. A la perspectiva formal, a un personatge femení actiu i a cap personatge femení passiu. Finalment, a la perspectiva abstracta, s'hauria de tenir a un subjecte femení i a cap objecte femení o masculí.

En quart lloc, es recull el punt de vista, que és un altre element inclòs en el *decoupage* i, en virtut de les hipòtesis plantejades, hi hauria d'haver un punt de vista femení on la dona no fos vista com a objecte sexual en els films fets per dones.

Finalment, en cinquè lloc, la taula conté dos apartats: primerament, l'escenografia on, d'acord amb les respostes de les entrevistes, s'hauria d'obtenir que l'escenografia dels films fets per dones tenen un valor simbòlic. Segonament, l'últim apartat, està relacionat amb l'escenografia i és el vestuari. Aquest s'ha inclòs a la taula perquè a l'hora de fer el buidatge s'ha vist que és un element molt utilitzat en algunes pel·lícules de la mostra per caracteritzar als personatges femenins. Així doncs, en aquest últim aspecte, conforme les entrevistes realitzades, s'hauria de mostrar que el personatge femení dels films fets per dones no pateix cap canvi de vestuari com a conseqüència de l'aparició d'un personatge masculí en la seva vida.

Seguidament, a la segona taula es recull l'anàlisi del físic dels personatges. Aquest element s'ha separat en una altra taula perquè aporta informació més general del tipus de personatge que es decideix portar a la gran pantalla, tant en el cas dels films dirigits per dones com els films dirigits per homes. Així doncs, s'inclouen tres variables que permeten mostrar clarament quin és el tipus de perfil que es mostra (constitució, ètnia i interval d'edat).

---

<sup>14</sup> De l'equip tècnic només s'analitzen els definits en el marc teòric (apartat 3.1.2) pel fet que el director intervé en la seva selecció.



Per acabar, a la tercera taula es fa un recull dels arquetips que segueixen els personatges tant masculins com femenins de la mostra analitzada per veure si hi ha un canvi de rols en els films dirigits per dones en comparació als films dirigits per homes. Així doncs, a partir de totes aquestes premisses, a continuació es mostren les tres taules amb les respostes obtingudes a partir del buidatge que s'ha realitzat amb l'ajuda del *decoupage*:

**Taula 1** Anàlisi de la mostra seleccionada

Sí	No	Sí No	Directores			Directors		
			50 Sombras de Grey	Antes de ti	Everything, everything	El secreto de Adaline	Belleza oculta	La montaña entre nosotros
Equip artístic (protagonista femenina)			Anastasia	Lou	Maddy	Adaline		Alex
Equip tècnic (+ dones)			4 homes 7 dones	6 homes 3 dones	6 homes 2 dones	13 homes 3 dones	15 homes 1 dona	6 homes 5 dones
Origen literari/arts			Llibre	Llibre	Llibre			Llibre
Missatge (sensible, intern, reivindicació...)			Camí emocional	Mort	Malaltia Amor adolescent	Edat	Mort Amor Temps	Sobreviure
Fenomenològica (femení, rodó, contrastat i dinàmic)			Anastasia	Lou	Maddy	Adaline		Alex
Formal (actiu femení protagonista)			Anastasia	Lou	Maddy	Adaline		Alex
Formal (actiu masculí)			Christian	Will			Howard	Ben
Formal (passiu femení)			Anastasia	Lou				
Formal (passiu masculí)							Howard	
Abstracta (subjecte femení)				Lou	Maddy	Adaline		Alex
Abstracta (objecte femení)			D'en Christian			De l'Ellis		
Abstracta (objecte masculí)								
Punt de vista femení							Claire	
Punt de vista (dona mirada per l'home amb desig sexual)			Christian	Patrick	Olly	Ellis		
Punt de vista (home mirat per la dona amb desig sexual)								
Escenografia (valor simbòlic, surrealista...)				Vestuari Fulla	Món imaginari Maddy	Fantàstic Cometa	Fantàstic Dòmino	
Vestuari (femení canvi per masculí)			Anastasia		Maddy			

**Taula 2** Anàlisi del físic dels personatges protagonistes

	50 Sombras de Grey	Antes de ti	Everything, everything	El secreto de Adaline	Belleza oculta	La montaña entre nosotros
<b>Físic</b> (protagonista corpulent)						
<b>Ètnia</b> (protagonista caucàsic)						
<b>Edat</b> (protagonista)	Adult jove	Adult jove	Adolescent	Adult jove	Adult	Adult

**Taula 3** Anàlisi dels arquetips

	50 Sombras de Grey	Antes de ti	Everything, everything	El secreto de Adaline	Belleza oculta	La montaña entre nosotros
<b>Protagonista masculí</b>	Orfe Ombra Màrtir Destructor Engalipador	Amant Ombra Heroi Destructor	Amant	Amant Engalipador	Ombra Destructor	Amant Heroi Guerrer
<b>Protagonista femení</b>	Innocent Amant	Innocent Donzella Heroïna Amant	Innocent Rebel Creadora	Donzella Destructor Amant	* Sàvies Heroïnes Màrtir	Donzella Heroïna Cercadora Guerrera Amant

\*A l'Amy, la Brigitte i la Claire és interessant comentar-les tot i que no són protagonistes.

Així doncs, com es pot observar els resultats que s'obtenen en la primera taula són els següents: els tres films dirigits per dones tenen com a protagonista a un personatge femení, en canvi, els tres films dirigits per homes 2 tenen una protagonista femenina i *Belleza oculta*, té un protagonista masculí. Per tant, en aquest primer apartat no s'observen diferències rellevants.

En el segon apartat, tampoc s'observen diferències només comentar que a *50 sombras de Grey* hi ha més dones en els càrrecs analitzats (director/a, productors/es executius, guionista, director/a de fotografia, director/a d'art, dissenyador/a de so, dissenyador/a de VFX i muntadors/es) i en els films fets per homes només destacar que a *La montaña entre nosotros*, la diferència entre homes i dones és mínima (5 dones i 6 homes).

Pel que fa a la temàtica, l'origen del guió dels films dirigits per dones és literari, ja que prové de l'adaptació d'un llibre en els tres casos, en canvi, en els films amb un director home al capdavant, només a *La montaña entre nosotros*, el guió és una adaptació literària. Així doncs, en aquest aspecte sí que s'observen diferències entre els films dirigits per dones i els films dirigits per homes de la mostra analitzada. Respecte al missatge que transmeten aquests films es veu que no hi ha diferències rellevants, ja que 2 films dirigits per dones i 1 film dirigit per un home transmeten un missatge relacionat amb una temàtica sensible o emocional com pot ser la mort.

En relació a l'anàlisi dels personatges i a les hipòtesis plantejades s'observa que, en primer lloc, a la perspectiva fenomenològica 5 dels 6 films analitzats tenen un personatge protagonista femení rodó, contrastat i dinàmic. A la perspectiva formal, pel que fa als personatges actius, es troba que a 5 dels 6 films analitzats hi ha un personatge protagonista femení actiu i en 4 dels 6 films analitzats hi ha a un personatge masculí actiu. Seguidament, respecte als personatges protagonistes passius s'observa que només hi ha personatges femenins passius a 2 dels films dirigits per dones i pel que fa als personatges passius masculins només es pot considerar que a *Belleza oculta* el protagonista en certa manera és un personatge passiu, ja que és objecte de les iniciatives dels seus companys de feina. Per tant, en aquest apartat sí que s'observen diferències rellevants en el cas dels personatges passius femenins, ja que curiosament només se'n troben a dos films dirigits per dones i aquest fet contradiu a les respostes obtingudes a les entrevistes realitzades.

Amb referència a la perspectiva abstracta, s'observa que només en 2 casos, a *50 sombras de Grey* i a *El secreto de Adaline*, es mostra al personatge protagonista femení com a objecte d'un personatge masculí. Així doncs, en aquest sentit no hi ha diferències rellevants en la mostra analitzada pel fet que el film estigui dirigit per un home o per una dona. Tot i això, el fet que un film dirigit per una dona mostri a un personatge femení com a objecte del masculí contradiu a les respostes obtingudes en les entrevistes i la literatura.

Quant al punt de vista, en els 6 films analitzats es mostra un punt de vista femení per part dels personatges protagonistes femenins d'aquests films o, en el cas, de *Belleza oculta*, per part d'un personatge secundari (la Claire). Seguint amb aquest punt, en els tres films dirigits per una dona i en *El secreto de Adaline*, es troben plans on la dona és mirada per l'home amb desig sexual, en canvi, en cap d'aquestes sis pel·lícules, la dona mira a l'home amb desig sexual. Per tant, aquí com en el cas dels personatges passius femenins, s'observen diferències en els films dirigits per dones de la mostra que van en contra de les respostes obtingudes en les entrevistes.

Finalment, pel que fa a l'escenografia, s'observa que en 4 films (2 dirigits per homes i 2 per dones) s'utilitza aquest aspecte per recrear un món imaginari simbòlic o surrealista. Per tant, en la mostra observada tampoc es poden percebre diferències en aquest fet. Per acabar, en el vestuari es veu com en 2 dels films dirigits per dones, el personatge femení canvia de vestuari com a conseqüència de l'aparició d'un personatge masculí a la seva vida. A més, aquest canvi no és irrellevant sinó que els personatges passen a vestir-se d'una forma molt més insinuant i a descobrir més parts del seu cos. Per tant, també en aquest punt s'observen diferències en els films dirigits per dones en relació als films dirigits per homes però aquestes diferències són contràries a les respostes obtingudes a partir de les entrevistes i la literatura recollida en el marc teòric (apartat 3.2.1).

Consegüentment, gràcies a la triangulació dels tres blocs del treball detallats amb anterioritat s'ha pogut observar en aquesta primera taula que hi ha certes diferències en la mostra analitzada pel que fa als films dirigits per homes i als films dirigits per dones. Una d'elles, en l'origen del guió, ja que els tres films dirigits per dones són adaptacions literàries. Tot i això, la resta de diferències que s'observen, curiosament, van en contra de la literatura recollida en el marc teòric i de les respostes obtingudes en les entrevistes, ja que hi ha més personatges femenins passius en els films fets per dones analitzats i es mostra més a la dona com a conseqüència de la mirada de l'home amb desig sexual en els films dirigits per dones que en els films dirigits per homes de la mostra escollida. Finalment, també es mostren diferències en el vestuari i, com s'ha pogut comprovar, totes aquestes diferències són contràries a les respostes obtingudes en les entrevistes.

Pel que fa a la segona taula, es distingeix que en els 6 films analitzats no s'incorporen personatges corpulents i, per tant, només hi ha una representació de personatges prims que segueixen els cànons de bellesa actuals. En relació a l'ètnia, en 4 dels 6 films analitzats, el protagonista és d'ètnia caucàsica i en 3 d'aquests 6 films, el protagonista és d'ètnia afroamericana. Així doncs, en la mostra analitzada no hi ha personatges protagonistes mestissos, indígenes, àrabs o hispans. Finalment, en l'interval d'edat dels protagonistes trobem que: en 3 films són adults / joves; en 1 film, adolescents, i, en 2 films, adults. Per tant, no hi ha protagonistes menors de 13 anys o majors de 51.

Per acabar, a la tercera taula es detallen els arquetips i es pot observar com hi ha arquetips que s'atribueixen tant a personatges femenins com masculins i aquests són: l'heroi, el màrtir, el destructor, l'amant i el guerrer. Per contra, hi ha arquetips que només s'atribueixen a personatges femenins i aquests són: l'innocent, la donzella, la rebel, la creadora, la sàvia i la

cercadora, i arquetips que només s'atribueixen a personatges masculins: l'orfe, l'ombra i l'engalipador. Si es comparen els dels films dirigits per dones i els dels films dirigits per homes de la mostra, només és rellevant comentar que l'arquetip de l'innocent només s'atribueix en els films dirigits per dones de la mostra a personatges femenins. Per tant, aquest fet contradiu les respostes obtingudes en les entrevistes on es planteja la possibilitat d'un canvi de rols en els films dirigits per dones.

## **6. CONCLUSIONS**

A tall de recapitulació, en aquest treball d'investigació s'ha volgut verificar si hi ha diferències entre directores i directors pel que fa als aspectes formals i el tractament dels personatges dels seus films. Així doncs, per assolir aquest objectiu s'ha dividit aquest treball en tres grans blocs, en el primer bloc, s'ha elaborat un marc teòric que s'ha dividit en dues parts. Una primera part on s'ha exposat la funció del director o directora de cinema que ha permès determinar què aporta aquest professional en cada una de les fases de creació d'un film i, un segon apartat, on s'ha definit què diu la literatura sobre les singularitats de la direcció de dones.

En aquest segon apartat, s'ha pogut comprovar que hi ha dues perspectives diferenciades: la primera, defensa que les dones tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir pel fet que els homes i les dones viuen experiències diferents i aquestes experiències afecten la seva feina. Concretament, aquestes veus exposen que les particularitats de les dones en el cinema són: que creen pel·lícules més centrades en les seves pròpies relacions però també en les dels homes, que mostren visions de la masculinitat i la feminitat que fins ara no s'havien portat a la gran pantalla i que posen més èmfasi en les emocions i els detalls.

La segona perspectiva defensa que les dones no tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir pel fet que voler trobar una visió femenina provinent d'una dona director en un film, fa que es presti més atenció als límits i diferències que crea el gènere que no al film en si. Per tant, es defensa, seguint la teoria performativa de Butler, que el gènere és una construcció social i que hi ha dones que tenen aspectes més propers al que s'entén com a gènere masculí que al que s'entén com a gènere femení. Consegüentment, s'afirma que cada persona és diferent i que el sexe no és un factor determinant a l'hora d'establir diferències en la creació d'un film.

Aquestes dues perspectives també s'han fet presents en el segon bloc del treball, concretament, a les entrevistes realitzades a les directores de cinema espanyoles. Les entrevistades, generalment, han argumentat que segueixen els trets distintius que defensa la

primera perspectiva exposada, ja que la majoria afirma que els seus films se centren amb temàtiques sensibles i es caracteritzen per tenir a protagonistes femenines. Tot i això, quan se'ls ha preguntat sobre si consideraven que hi ha diferències en la manera de dirigir segons se sigui home o dona, s'ha pogut observar com les seves opinions també es divideixen amb les dues perspectives comentades anteriorment.

Per tant, d'aquest fet es desprèn que tant en la literatura com en les directores entrevistades no hi ha consens pel que fa a afirmar o desmentir aquesta qüestió i que, per tant, és una discussió que encara està oberta i de la qual, per ara, no se n'ha obtingut una resposta concloent. Per aquesta raó, és important que es plantegin estudis sobre aquest àmbit i s'aportin dades estadísticament rellevants que verifiquin o desmenteixin aquestes dues perspectives.

Per aquest motiu, posteriorment, s'ha creat un *decoupage* cinematogràfic amb l'ajuda de la informació recollida en el marc teòric, els punts d'anàlisis obtinguts en les entrevistes i literatura sobre anàlisis de films, que ha permès procedir al tercer bloc d'aquest treball: l'anàlisi de la mostra seleccionada. Aquesta mostra, ha estat conformada per les sis pel·lícules més taquilleres dels tres últims anys. S'ha decidit seleccionar aquests films perquè s'ha volgut apreciar si hi ha diferències entre directors i directores en les pel·lícules que tenen un major impacte social i aquestes són les més taquilleres, les que es coneixen com a *blockbusters*.

Per consegüent, l'anàlisi d'aquesta mostra, malgrat que no és estadísticament rellevant i que se'n necessitaria una de més ampla per obtenir resultats definitius, ha pogut determinar que els *blockbusters* analitzats anirien a favor de la segona perspectiva que argumenta que les dones no tenen quelcom en comú a l'hora de dirigir. Tot i això, curiosament en els films dirigits per dones analitzats, s'ha pogut veure que aquests no només va a favor d'aquesta segona perspectiva sinó que a més, sembla a ser que contradiuen els arguments que exposa la primera perspectiva i que afirmen aportar les directores entrevistades en la creació de les seves pel·lícules.

Els elements que semblen contradir a la literatura i a les respostes obtingudes en les entrevistes són: que els films dirigits per dones analitzats incorporen a personatges protagonistes femenins passius que segueixen l'arquetip de la innocent; que canvien la seva forma de vestir a una forma més insinuant com a conseqüència de l'aparició d'un personatge masculí a la seva vida i que el personatge femení és vist pel masculí amb desig sexual i no a la inversa.

Així doncs, aquesta anàlisi podria portar a pensar que en el cas dels *blockbusters*, encara que hi hagi films amb directores al capdavant i amb personatges protagonistes femenins, segueix predominant una mirada estereotipada de la dona. D'aquí es pot despendre que realment la diferència es trobaria en els films que s'engloben en l'anomenat cinema d'autor, que és el que realitzen les entrevistades i no en el cinema comercial, ja que aquest s'interpreta que està sotmès a certes pressions i limitacions per part de la indústria que fa que el factor home o dona directora no sigui determinant a l'hora de buscar diferències en els films.

Per concloure, en aquest treball s'ha pogut observar que el que es planteja és una discussió existent en el sector que a causa de la falta d'estudis sobre el tema segueix oberta. Per tant, la importància d'aquesta investigació rau en el fet que obre una porta a futures investigacions i proposa una metodologia d'anàlisi basada en la triangulació de tres grans blocs que permet donar resposta a aquesta qüestió.

Consegüentment, una bona investigació de cara el futur seria aplicar la metodologia proposada a una mostra més representativa de films que fossin d'un mateix gènere, àmbit geogràfic i pressupostos similars i que tingués en compte altres factors com la mateixa discussió plantejada sobre el gènere i el fet que s'escullin *blockbusters* o films d'autor, ja que s'ha pogut observar que en el cas dels *blockbusters* poden haver-hi més factors que intervinguin a minimitzar les diferències que planteja la primera perspectiva comentada.

Seguint amb aquesta qüestió, també s'ha de tenir en compte que tant la indústria cinematogràfica espanyola com l'estatunidenca, d'on provenen els *blockbusters* analitzats, segueixen estant majoritàriament formades per homes directors de cinema i que, per tant, la mostra de films dirigits per dones és escassa en comparació a la d'homes. Així doncs, també a mesura que hi hagi més obres creades per dones aquesta discussió es podria reprendre, ja que llavors es comptaria amb més històries fetes per dones que permetrien investigar amb més precisió si el fet que el director sigui un home o una dona és un factor distintiu en la creació d'una pel·lícula.



## 7. BIBLIOGRAFIA

Aumont, J., i Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Barscay, K. (2008). *Kathryn Bigelow's Gen(d)re*. Recuperat de: <http://cinephile.ca/archives/volume-4-post-genre/essay-1/>

BBC News. (2002). *Women directors scale Bollywood*. Recuperat de: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1832430.stm>

Bonavoglia, A. (2017). *A female gaze? Athena Film Festival asks, answers*. Recuperat de: <http://www.womensmediacenter.com/news-features/a-female-gaze-athena-film-festival-asks-answers>

Bregman, A., Dorros, B., Loeb, A., i Sugar, M. (producers), i Frankel, D. (dir.). (2016). *Belleza Oculta* [DVD]. Estats Units: New Line Cinema i Anonymous Content.

Camino, J. (1997). *El oficio del director de cine*. Madrid: Cátedra.

Cantos, A. (2013). *Cine y alfabetización audiovisual: el análisis del filme como agente activo de comunicación para la educación ciudadana*. [en línia]. Recuperat de: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/622>

Casetti, F., i Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Català, J. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Chernin, P., Clark, D., Ready, D., i Topping, J. (producers), i Abu-Assad, Hany (dir.). (2017). *La montaña entre nosotros* [DVD]. Estats Units: 20th Century Fox.

Chion, M. (2009). *El cine y sus oficios*. (4ª ed.). Madrid: Cátedra.

CIMA. (2015). *Informe anual CIMA 2015: La presencia de las mujeres en el sector cinematográfico*. [en línia]. Recuperat de: [https://cimamentoring.com/wp-content/uploads/2016/03/INFORME\\_ANUAL\\_CIMA2015.pdf](https://cimamentoring.com/wp-content/uploads/2016/03/INFORME_ANUAL_CIMA2015.pdf)

CIMA. (2018). *Qué es CIMA*. Recuperat de: <https://cimamujerescineastas.es/que-es-cima/>

Cochrane, K. (2010). *Why are there so few female filmmakers?*. Recuperat de: <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/31/female-film-makers>

Connor, Joe. (2016). *Career & Jobs: Director*. Recuperat de:

[http://creativeskillset.org/job\\_roles/758\\_director](http://creativeskillset.org/job_roles/758_director)

Del Corral. (2017). *Imagina ser directora de cine. Sólo un 20% de ellas lo consigue*. Recuperat de:

<http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/08/58bf09c646163ff5208b4576.html>

De Luna, M, Brunetti, D., i James, E. (productors), i Taylor-Johnson, S. (dir.). (2015). *50 Sombras de Grey* [DVD]. Estats Units: Focus Features i Universal Pictures.

Ecartelera. (2015). *Cincuenta sombras de Grey*. Recuperat de:

<https://www.ecartelera.com/peliculas/fifty-shades-of-grey/>

Ecartelera. (2015). *El secreto de Adaline*. Recuperat de: <https://www.ecartelera.com/peliculas/el-secreto-de-adaline/>

Ecartelera. (2016). *Antes de ti*. Recuperat de: <https://www.ecartelera.com/peliculas/antes-de-ti/>

Ecartelera. (2016). *Belleza oculta*. Recuperat de: <https://www.ecartelera.com/peliculas/belleza-oculta/>

Ecartelera. (2017). *Everything, everything*. Recuperat de:

<https://www.ecartelera.com/peliculas/everything-everything/>

Ecartelera. (2017). *La montaña entre nosotros*. Recuperat de:

<https://www.ecartelera.com/peliculas/the-mountain-between-us/>

Edgar-Hunt, R. (2010). *Dirección*. Barcelona: Parramón.

Feldman, S. (1996). *El director de cine*. (3ª ed.). Barcelona: Gedisa.

Greco, P. (2017). *10 Surprising Behind-the-Scenes Facts About Everything, Everything*. Recuperat de:

<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/movies/a9866967/everything-everything-movie-facts/>

HeyUGuys. (2017). Director Stella Meghie Exclusive – Everything Everything Movie [Vídeo].

Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=MlVaBeEy-yU>

Hughes, S. (2017). *Reese Witherspoon: how she became Hollywood's most powerful woman*.

Recuperat de: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/12/reese-witherspoon-hollywood-powerful-female-star-big-little-lies-sky-atlantic>

- IMDb. (2015). *2015 Worldwide Grosses*. [en línia]. Recuperat de: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2015>
- IMDb. (2015). *Cincuenta sombras de Grey*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt2322441/>
- IMDb. (2015). *El secreto de Adaline*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt1655441/>
- IMDb. (2016). *2016 Worldwide Grosses*. [en línia]. Recuperat de: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016>
- IMDb. (2016). *Antes de ti*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt2674426/>
- IMDb. (2016). *Belleza oculta*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt4682786/>
- IMDb. (2017). *2017 Worldwide Grosses*. [en línia]. Recuperat de: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2017&p=.htm>
- IMDb. (2017). *Everything, everything*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt5001718/>
- IMDb. (2017). *La montaña entre nosotros*. Recuperat de: <http://www.imdb.com/title/tt2226597/>
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Kimmel, S., Rosenberg, T., i Lucchesi, G. (producers), i Toland Krieger, L. (dir.). (2015). *El secreto de Adaline* [DVD]. Estats Units: Lakeshore Entertainment i Sidney Kimmel Entertainment.
- Koplovitz, E., i Morgenstein, L. (producers), i Meghie, S. (dir.). (2017). *Everything, everything* [DVD]. Estats Units: Metro Goldwyn Mayer.
- Martha, M., Lauzen, Ph.D. (2017). *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016*. [en línia]. Recuperat de: [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)
- Martínez, J., i Fernández, F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Meneses, D. (2013). *Estereotipos Femeninos en las Películas Animadas de Disney*. [en línea]. Recuperat de: <http://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/5258/102364.pdf?sequence=1>
- Pardo, A. (2014). *Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos*. (3ª ed.). Pamplona: EUNSA. Recuperat de: <http://manglar.uninorte.edu.co/jspui/bitstream/10584/5258/1/102364.pdf>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2016). *Anuario de Cine. Resumen ejecutivo 2015*. [en línea]. Recuperat de: <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/ano-2015.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Anuario de Cine. Resumen ejecutivo 2016*. [en línea]. Recuperat de: <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/ano-2016.html>

Movieclips Coming Soon. (2015). *Fifty Shades of Grey Interview – Sam Taylor-Johnson (2015) – Jamie Dornan, Dakota Johnson Movie HD* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=G29TIpAzE0g>

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, (16), 6-18. Recuperat de: <https://www.amherst.edu>

Rodera, A. (2016). *David Frankel: “La importancia de reconectar con tus seres queridos es el tema más poderoso de “Belleza oculta”*. Recuperat de: <https://www.ecartelera.com/noticias/36269/entrevista-belleza-oculta-david-frankel/>

Rose, S. (2016). *Best of frenemies: why do men make movies about women in meltdown?*. Recuperat de: <https://www.theguardian.com/film/2016/jul/07/best-of-frenemies-why-do-men-make-movies-about-women-in-meltdown>

Rosenfelt, K., Owen, A., i Baden-Powell, S. (productores), i Sharrock, T. (dir.). (2016). *Antes de ti* [DVD]. Estats Units i Regne Unit: Metro Goldwyn Mayer i New Line Cinema.

Roster, P., i Rojas, M. Clunes, A. (1992). El vestuario como fuente estética de información y significación dinámica en el espacio escénico. Peter Roster i Mario A. Rojas (ed.), *De la colonia a la posmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. (p. 87-97). Buenos Aires: Galerna.

Saltzman, A. (2005). *El cuerpo diseñado: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós Iberica.

Silverstein, M. (2013). *In Her Voice: Women Directors Talk Directing (Volume 1)*. Recuperat de: <https://books.google.es/books?id=fRVZCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ca>

Sokanu. (2017). *What is a film director?*. Recuperat de: <https://www.sokanu.com/careers/film-director/>

Sperling, N. (2016). *Me Before You director explains the big change to Louisa's backstory*. Recuperat de: <http://ew.com/article/2016/06/06/me-before-you-director-louisa-clark-backstory-change/>

Stone, S. (2017). *A feminist voice in film*. Recuperat de: <http://www.womensmediacenter.com/news-features/a-feminist-voice-in-film>

Universidad de Jaén. (2018). *La entrevista en investigación cualitativa*. Recuperat de: [http://www.ujaen.es/investiga/tics\\_tfg/pdf/cualitativa/recogida\\_datos/recogida\\_entrevista.pdf](http://www.ujaen.es/investiga/tics_tfg/pdf/cualitativa/recogida_datos/recogida_entrevista.pdf)

Valencia, M. M. A. (2000). *La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones*. *Investigación y educación en enfermería*, 18(1), 13-26.

Zurian, F. (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*. Madrid: Síntesis.

### **Figures (per ordre d'aparició):**

Lebrato, D. (2015) *Cuadro de actantes o actantes* [imatge]. Recuperat de: <https://daniellebrato.com/2015/11/12/cuadro-de-actantes/>

Navarro, A. (2014) *Libro: "El cuerpo diseñado" de Andrea Saltzman: La silueta* [imatge]. Recuperado de <http://estamparesgrabar.blogspot.com.es/2014/03/libro-el-cuerpo-disenado-de-andrea.html>

## 8. ANNEXOS

### ANNEX 1. PEL·LÍCULES ESCOLLIDES

**Taula 1** *Pel·lícules dramàtiques i romàntiques escollides per analitzar*

	Dones		Homes	
<b>2015</b>	17	<i>50 sombras de Grey</i> Sam Taylor-Johnson	69	<i>El secreto de Adaline</i> Lee Toland Krieger
<b>2016</b>	58	<i>Antes de ti</i> Thea Sharrock	88	<i>Belleza oculta</i> David Frankel
<b>2017</b>	73	<i>Everything, everything</i> Stella Meghie	81	<i>La montaña entre nosotros</i> Hany Abu-Assad

## ANNEX 2. PREGUNTES ENTREVISTA

### Personal

1. Des de petita ja tenies clar que volies ser directora?
2. Què és el que et va motivar a ser-ho?
3. Quina ha estat la teva formació acadèmica?
4. Quins han sigut o són els teus referents (no cal que siguin cineastes)?
5. Com definiries la figura del director de cinema? Què creus que aporta aquesta figura en la creació d'un film?
6. Quan vas començar en el món audiovisual? Què vas començar dirigint (curtmetratges, altres formats...)?

### Professional:

7. Com a directora, quan acceptes dirigir un projecte o crees un projecte des de 0, què tens en compte o què ha de tenir aquest projecte perquè tu el vulguis dirigir?
8. Com va ser el procés de realització del teu primer projecte des que et vas incorporar fins que es va exhibir?
9. T'ha estat fàcil tirar endavant la resta de pel·lícules / projectes que has fet? Hi ha hagut diferències en el procés de creació d'aquestes amb el de la primera?
10. Els films que has dirigit tenen quelcom en comú entre ells (temàtica, visió, gènere...)?
11. Quins criteris tens en compte a l'hora d'escollir els actors i les actrius que formaran part del teu film (interpretació, personalitat, aspecte físic, reconeixement, professionalitat, opinió personal)?
12. Què és el més important per tu a l'hora de dirigir els actors (realisme, diàlegs, moviments, interpretació, estil...)?
13. Què és el més important per tu a l'hora de decidir qui formarà part de l'equip tècnic del film (professionalitat, *background*, *feeling*...)? Sempre has pogut comptar amb els professionals tècnics que volies des d'un principi?

## **Indústria:**

14. Has tingut algun impediment a l'hora de tirar endavant els teus projectes o a l'hora de ser acceptada per dirigir un projecte?
15. Tens en compte o has tingut en compte que hi hagi un mínim de representació femenina en els films o projectes que has dirigit?
16. Què opines del fet que en el 2017 les pel·lícules que tenien com a mínim una dona com a directora i / o guionista, el 45% d'aquestes, tenien a una dona com a protagonista de la història i per contra, les pel·lícules que tenien exclusivament homes com a directors i / o guionistes, només el 20% d'aquestes era protagonitzada per una dona? A què creus que és deguda aquesta diferència?
17. Laura Mulvey, teòrica de cinema i realitzadora britànica, el 1975 va escriure un article en el qual afirmava que els films tradicionals de Hollywood fets per homes i amb personatges masculins protagonistes, mostren una "mirada masculina" de la dona on és representada com un personatge passiu, en canvi, l'home es mostra com a personatge actiu. Com a directora, què en penses d'aquesta afirmació? Creus que actualment això és així?
18. Consideres que hi ha diferències / matisos en la manera de dirigir un film segons se sigui home o dona? En cas afirmatiu, sabries dir-me quines o quins (punt de vista, sensibilitat...)?



### ANNEX 3. TAULA DE RESPOSTES EXTRETES DE LES ENTREVISTES

**Taula 1** Respostes extretes de les entrevistes realitzades

Coincideixen amb les respostes		Hi ha parts en les quals coincideix més que la resta de verds		Es desmarca de la resta		Coincideixen amb les respostes però aquestes respostes són contràries a les de verd clar		Conclusions extretes de les respostes obtingudes
PREGUNTES	PAULA ORTIZ	ISABEL GARDELA	LAURA MAÑÁ	NÚRIA OLIVÉ	JUDITH COLELL	LAIA MANRESA	LAURA FERRÉS	CONCLUSIONS
<b>1: Vocació</b>	No	No	No, m'agradava escriure	No, volia ser cantant	Sí, volia estar en el món audiovisual, primer volia ser actriu	No, escriptura	Me gustaba ver películas	Generalment no però interès per l'escriptura
<b>2: Motivació</b>	No lo sé, soy más dada a ámbitos y sensibilidades. Inquietud narración.	M'agradava escriure i construir històries	Als 18 vaig decidir ser actriu i el fet d'haver escrit i tot em va acostar al cinema	Vaig estudiar a NY i després de treballar amb un director em vaig adonar que volia ser respectada en aquest món	Al meu pare li agradava molt rodar i suposo que em ve d'aquí	Espectura i recerca de la realitat	Mi madre es una cinéfila. Me gustaba ver y hablar de cine	Espectura
<b>3: Formació</b>	Filología hispánica Máster guion Talleres Beca Estados Unidos Dirección	Filosofía Imatge i so EMAV Màster guió Cursos Producción	Turisme Intèrpret Actriu	Dansa Beca NY dansa Assistent de direcció Estudiar cine a NY	Història de l'art <i>Certificate in film</i> NY Rodatges, meritori. Tocant diferents càrrecs	Periodisme Novel·la Màster de guió Guió documental Joaquim Jordà	ESCAC especialización en dirección cinematográfica	<i>Background</i> literari/artístic/ coneixement: lletres  Després tècnic
<b>4: Referents</b>	Diferentes en cada proyecto: música, fotografías/as, poéticos, escultóricos, cinematográficos...	Cineastes: Bergman, Woody Allen (relacions humanes, posada en escena), Eric Rohmer (personatges de diàleg), Haneke, Lars Von Trier, Orson Welles	La meva mare	Victor Erice, Pedro Almodóvar i Susanne Bier, entre altres	Pintors: L. Freud Cineastes: Dreyer, Tarkovski, germans Dardenne, Lars Von Trier, Ceylan, Mia Hansen-Love... Pel·lícules que veus...	Cada projecte és únic  Joaquim Jordà	Cambian con los años. Hitchcock ( <i>Rebecca</i> ).  Ahora: Aki Kaurismäki, director finlandés, y Lucrecia Martel, directora argentina	Cineastes sobretot europeus. Pintors i d'altres branques, es corrobora el <i>background</i> literari, artístic, del coneixement no tan visual. Generalment més intimistes més centrats en la part emocional

<b>5: Funció director</b>	Mantiene el timón, propuesta sobre un mismo relato. Propuesta estética y emocional. Decisión	Un film és la mirada del director. El que decideix tot però depèn d'un equip.	Capità del vaixell, l'única persona que té tota la peli al cap, que sap què vol i com ha de quedar	Capità, té la visió, s'ha d'assegurar que tothom la tingui. Escoltar al teu equip, ser honest	Mirada pròpia, punt de vista autoral, petjada, estil: això aporta el director. Sincronitza tot un equip, transmet una mirada visual i sonora amb els enquadraments, direcció d'actors, planificació	Transporta o condueix l'ànima del projecte. Connecta amb la història. Ordre a l'equip. Director d'orquestra, té tota la història al cap	Tiene la necesidad de contar algo. Trabajo en equipo. Transmitir su idea en todos los departamentos. Director de orquesta. Toma decisiones, guía. Saber escuchar al equipo. Es indispensable. Un mismo tema tratado por directores distintos produce películas distintas	Capità té tota la pel·lícula al cap  Visió i mirada
<b>6: Inicis</b>	Cortos, documentales, cortos de otra gente, otras funciones, producción, dirección, guion de cortos	Curtmetratges i escriure llargmetratges	Vaig proposar fer un curtmetratge però de seguida vaig fer la meva primera peli	<i>Portrait</i> , curtmetratges i direcció de curtmetratges	18 anys treballant de meritori en rodatges fent de diferents càrrecs. Vaig fer el primer curtmetratge <i>Clara Foc</i> i el segon va tenir molt d'èxit, va ser progressiu	Curtmetratge de ficció Curtmetratge de documental Llargmetratge documentals	Ejercicios de la carrera. TFG, cortometraje de ficción <i>Perroflaco</i> . Cortometraje híbrido <i>Los desheredados</i>	Generalment va ser una introducció en la direcció de manera progressiva començant pel curtmetratge
<b>7: Acceptació projecte</b>	Conecte con el mundo que yo sé recrear o con la sensibilidad que me es propia. Proyectos de origen literario. Si tienes algo que aportar. Cuestión ideológica	A vegades ho faig per experiència. Si li puc treure quelcom interessant o posar la meva mirada. El tema, la sensibilitat	T'has d'enamorar, has de fer-lo teu i pensar que faràs una peli personal, definir la teva visió	Que obri una finestra, que faci pensar, que reivindicui quelcom, és important el missatge	El guió m'ha d'interessar, que pugui aportar quelcom i em pugui aportar quelcom	Interès, estimul, il·lusió. Històries personals. Algú ha de tenir quelcom a dir. M'ha d'emocionar. Haig de pensar molt en aquell projecte	Hasta ahora he dirigido solo mis proyectos y se basan en anécdotas personales. Creo que es importante hablar de cosas que conoces, es una manera de profundizar y llegar más lejos. Conexión con el tema	Que puguin posar la seva mirada, que puguin aportar quelcom, que no vagi en contra de la seva ideologia, que hi puguin posar la seva visió, que el tema tingui una certa sensibilitat

<b>8: Primer projecte</b>	Proceso muy largo, poco presupuesto	El meu primer curtmetratge me'l vaig finançar jo	Va ser molt dur, em vaig plantejar no fer-ho mai més. El Festival de Màlaga em va ajudar molt	Projectes Universitaris, el vaig fer jo majoritàriament, vaig tenir molts problemes tècnics i climàtics	Va anar bé el guió el va fer el meu home i era l'adaptació d'un llibre d'una història sobre dones que m'agrada-va	Procés complex, llarg i difícil també molt satisfactori (4 anys de feina)	Lo financié con mis propios ahorros, con una cantidad ridícula de dinero. En tres meses tuve que plasmar la idea, escribir el guion y rodar. Fue muy difícil (1 año de trabajo)	En general, complicat (pressupost, problemes tècnics...)
<b>9: Altres projectes</b>	Primera y segunda no (crisis) no tienen grandes ostentaciones visuales. La tercera si más experiencia, más presupuesto, más espacio... También más exigencia y presión	Cada projecte és diferent. Vas aprenent però no es pot comparar	Regular, després de l'èxit de la primera em van oferir d'altres. Cada procés de creació és diferent. Depèn també dels productors	Molt difícil perquè en tornar a Catalunya de NY se'm va fer molt difícil i més per la temàtica dels meus projectes (homosexualitat). Actualment faig molts reportatges coreogràfics	He notat diferències amb mi. He anat aprenent moltes coses i agafant la dinàmica de rodar en cada projecte. He madurat com a cineasta i considero que el més interessant és donar-li una mirada pròpia	Més experiència, més soltura, la meva sensació és que sempre començo des de zero	<i>Los desheredados</i> me está permitiendo escribir mi primer largometraje	Més pressió, més experiència, no es pot comparar  Mirada pròpia important
<b>10: Comú entre projectes</b>	Personajes femeninos. Personajes fuertes o que lo intentan ser. Personajes en proceso de reconstrucción. Origen literario y referencias literarias. No universo realista ni actual	Mirada femenina sobre temas, fins i tot, femenins que afecten les dones (violació, sexualitat, amor, relacions...). El punt de vista, les mirades diferents com mirem les coses	Sempre parlo de vida, mort, amor i sexe. De sentir-se viu. Sempre hi ha una frase d'una peli que m'ha traslladat a escriure una altra	Homo-sexualitat vista des de diferents costats, obrir els ulls, reivindicar els nostres drets	Suposo que sí, tendeixo al drama i a pel·lícules intimistes, pocs personatges, problemes interns, rascar dins l'ànima dels personatges. El primer pla per mi té molta importància	Temes socials, crítica social i processos personals, de persones determinades	Problemática laboral y económica como reflejo de mi propia vida y mi entorno. Siempre lo he tratado des del drama, pero intentando que haya humor	Caracterització personatges sobretot femenins, mirada femenina, temàtiques importants dones  Intimista Primer pla  Crítica social

<b>11: Equip artístic</b>	<p>Muchos factores: factor mediático (productor y/o no), experiencia personaje <i>gravitas</i>, capacidad de reacción, relación con los demás personajes</p>	<p>Són matisos i detalls. Personalitat, caràcter i físic. Química amb els personatges</p>	<p>Envoltar-te de gent amb talent, saber escollir. El moment més important d'una peli és la preparació d'aquesta. Personalitat</p>	<p>Fas proves, el càsting és molt important, veure totes les possibilitats de l'actor</p>	<p>A part que siguin bons actors, persones intel·ligents, que els agradi pensar, que siguin permeables. Mirar si esteu en la mateixa línia</p>	<p>Em guio molt per la meua intuïció, la meua part emocional i capacitat d'empatitzar</p>	<p>De momento prefiero trabajar con actores que no sean muy conocidos o que directamente no sean profesionales. Me gustan ese tipo de interpretaciones más naturales porque no son tan conscientes de su cuerpo y tienen algo muy humano</p>	<p><i>Gravitas</i> del personatge, físic, relació / química amb la resta, talent, capacitat</p> <p>No factor mediàtic, part econòmica no tan important? Reforça la part intimista?</p>
<b>12: Direcció actors</b>	<p>Credibilidad y sensación verosímil</p>	<p>Que entenguin el personatge, siguin naturals, diàlegs, mirades, cos, química amb la resta de personatges</p>	<p>Credibilitat, que entenguin la peli que vols fer</p>	<p>Que sàpiga escoltar, originalitat, físic</p>	<p>Buscar el subtext i treballar molt amb referències</p>	<p>Em costa molt marcar en el documental. Em deixo portar pel meu instint i per la capacitat d'empatia amb el que tinc davant</p>		<p>Credibilitat</p> <p>Entendre el personatge i la visió que s'ha donat al film</p>
<b>13: Equip tècnic / acceptació</b>	<p>Cuestión generacional, depende del proyecto. Mismas referencias, filosofía / No, diferentes factores</p>	<p>Depèn del projecte i el productor. Sensibilitats, gent amb la qual t'entens. Sóc flexible / No</p>	<p>Envoltar-te de gent amb talent, saber escollir. El moment més important d'una peli és la preparació d'aquesta. Personalitat / No, per diferents motius</p>	<p>Hi ha vegades que pots i d'altres que no. Que sàpigués treballar amb ells, tenir referències, veure com responen, saber com treballen sota pressió</p>	<p>El mateix, estar en la mateixa línia. Que els agradi el que jo faig, que t'hi entenguis, ser còmplice</p>	<p>M'haig de poder veure amb les persones que trio. Nivell professional i humà. Equips petits. Han d'entendre la meua manera de treballar. No treballa tan planificada-ment. / En general sí</p>	<p>Busco gente afín a mi idea de que es el cine y cómo hacerlo. Siempre he intentado que sean equipos pequeños para intercambiar opiniones, gente cercana a mí, hablo de cosas muy personales supongo que por eso quiero este tipo de gente</p>	<p>Les mateixes referències</p> <p>Personalitat</p> <p>Estar en la mateixa línia (filosofia, manera de treballar, sensibilitat...)</p>
<b>14: Projectes fallits</b>	<p>Sí</p>	<p>Sí, no han sortit o no han connectat</p>	<p>Sí</p>	<p>Sí</p>	<p>Sí</p>	<p>Sí, crisis...</p>	<p>Sí, crisis...</p>	<p>Sí (diners, no han connectat...)</p>

<b>15: Representació femenina</b>	<p>Sí, cómo se va a proyectar, emociones, arco, evolución, pero de los otros también (hombres)</p>	<p>No faig cap esforç, el meu món és femení i sempre parlo des del punt de vista de la dona / Pel que fa a l'equip m'encanta tenir a dones però no sempre es pot</p>	<p>En igualtat de condicions prefereixo treballar amb dones però primer és escollir la millor opció</p>	<p>Sí, un projecte no el vaig acceptar perquè mostrava a la dona d'una manera que no m'agrada-va</p>	<p>Sí, les meves històries són femenines normalment, però no ho penso racionalment, em surt sol. Amb el meu equip no ho penso, són bàsicament homes però en igualtat de condicions escolliria una dona</p>	<p>A priori no ho tinc en compte, però de manera natural m'agrada treballar amb dones, però no és un apriorisme</p>	<p>En todos mis proyectos siempre han participado muchas mujeres, algunas de ellas jefas de departamento: en guion, producción, dirección de fotografía, montaje, sonido, vestuario, maquillaje y peluquería</p>	<p>Històries: Sí, generalment sense un esforç afegit, com que són dones parlen de dones, tenen un món femení</p> <p>Es té en compte ambdós personatges en com es mostren</p> <p>Equip tècnic: en igualtat de condicions escullen a una dona o ja treballen amb altres dones</p>
<b>16: Opinió indústria dades 2017</b>	<p>Retratar mundo que nos es propio, cine profundamente masculino</p> <p>Reivindicación de la entrada de lo femenino</p>	<p>El món de l'art sempre ha estat molt masculí, des d'una mirada masculina. També hi ha homes que parlen de dones però sempre suposo que t'és més fàcil parlar del que és masculí si ets home</p>	<p>Ens hem de posar nosaltres a escriure les nostres pròpies històries. La nostra història és diferent, la societat també, la realitat també i la fisiologia també</p>	<p>Les dones tenim la capacitat de transvestir-nos els homes no (identificar-nos amb el personatge masculí). Hi ha una falta de confiança en les dones</p>	<p>És possible que sigui perquè quan les dones pensem una història o un personatge, pensem amb dones i els homes, no, encara que no tots. Si hi hagués més dones escrivint i dirigint hi hauria més personatges femenins potents</p>	<p>Hi ha un filtre en la mirada, com a dona hi ha un interès pel que és femení, per poder parlar des de nosaltres, fa que et decantis amb qui pots sintonitzar millor i amb els homes passa el mateix quant a parlar d'homes, no ho deuen fer amb mala llet, però parlen d'ells, dels seus interessos i això ens representa en una part no molt gran</p>	<p>Imagino que igual que a mí me resulta más fácil hablar de cosas que conozco esto también les ocurre a los directores, por eso cuando las directoras se ponen a desarrollar sus guiones es más factible que estos estén protagonizados por mujeres. Eso no quiere decir que las mujeres no escriban sobre hombres o viceversa. Sin embargo, las mujeres somos la mitad de la población y ese punto de vista tiene que estar respetado</p>	<p>Mirada masculina, si ets home, generalment, parles sobre homes. T'és més fàcil parlar del que ets</p> <p>Les dones proporcionen l'entrada de "lo femenino": història, societat, realitat, fisiologia, diferents</p>

<b>17: Laura Mulvey</b>	<p>Cambiar roles, contenido, sensibilidad, replantear el género no sólo mujeres. Esfuerzo explicito para romper la sensibilidad y centro de los relatos</p>	<p>Segueix sent així, en els films seguim sent dones "florero" o víctimes o mestresses de casa. Segueix una mirada estereotipada dels homes respecte a nosaltres. Crec que això es pot canviar amb la introducció de més dones en la indústria</p>	<p>En els últims anys les coses estan canviant. Necessitem que hi hagi més dones explicant històries des del seu punt de vista. És important que tothom doni el seu punt de vista. Amb els anys veuràs com els homes diuen que no se senten identificats amb les històries d'homes que expliquem però això és el que és bo</p>	<p>Sí, crec que segueix sent així. Segons quin públic veu la pel·lícula la interpreta de diferents maneres (home, dona, hetero-sexual, homo-sexual...)</p>	<p>Crec que actualment és bastant així tot i haver millorat. Ara hi ha unes quantes no necessàriament dirigides per dones</p> <p>En el cinema de Hollywood passava, en canvi a Europa ja hi havia pel·lícules amb personatges femenins potents</p>	<p>Encara hi és, hi ha puntetes, algunes veus que parlen de dones i del desig de la dona però en general aquesta mirada patriarcal s'imposa a tot arreu, el sistema és patriarcal, es prioritza la mirada de l'home, el desig de l'home i d'alguna manera la dona segueix estant sotmesa, infravalorada. Per això penso que és tan important que les dones seguim creant</p>	<p>Sí, creo que todavía hay muchas películas así, por desgracia es un reflejo de nuestra sociedad, los creadores tenemos una gran responsabilidad, influimos en la sociedad. Debe haber una educación de la mirada desde pequeño</p>	<p>Canvi de: Rols Sensibilitat Replantejament del gènere Centre dels relats Punt de vista</p> <p>Mirada estereotipada encara de la dona en els films de Hollywood</p>
<b>18: Diferències direcció</b>	<p>Sí, en todos los ámbitos, se ensancha el relato norteamericano. Las mujeres retratan el mundo bajo su perspectiva, bajo su sensibilidad. Los referentes siempre son masculinos cuando también existen los femeninos</p>	<p>Sí, perquè llavors en les pel·lícules fetes per dones el personatge femení és l'interessant i fort. Com més dones hi hagi, hi haurà més riquesa visual de relacions, posades en escena...</p>	<p>No ho sé, jo crec que cada director té una manera de dirigir diferent, cada persona és diferent i el que necessitem és una mica de tot</p>	<p>El gènere no crec que es porti als genitals. Com a dona no sé què és ser un home però m'he fixat, per exemple, en la dansa més amb el ballarí que amb la ballarina. Quan faig quelcom sóc jo amb el meu <i>back-ground</i> i les meves limitacions</p>	<p>No, no m'agrada parlar d'un estil femení, les dones som individus. Entre la Kathryn Bigelow i jo no hi ha res en comú, ni entre l'Isabel Coixet i jo, les meves referències no són necessàriament femenines. No m'agrada pensar que hi hagi un estil</p>	<p>Hi ha una part que tindrà a veure amb la persona no amb el fet de ser home o dona. Evidentment hi ha matisos que ens diferencien, no som homes, vivim com a dones, dins d'un cos de dona i és probable que tinguem una mirada patriarcal però si fem</p>	<p>No creo que un director tenga más o menos sensibilidad en función de si es hombre o mujer. No me gusta la etiqueta de cine "hecho por mujeres para mujeres", creo que es una visión muy reduccionista de la realidad y por este hecho determinadas películas se las saca del juego. A</p>	<p>Dues opinions:</p> <p>Sí: s'augmenta el relat, retrat del món diferent, sensibilitat diferent, més riquesa visual de posades en escena i personatges</p> <p>No: cada dona és diferent, concepció del gènere com Butler, no hi ha un estil femení</p>

					<p>femení perquè això ens limita. Penso que les dones podem fer qualsevol tipus de gènere</p>	<p>un procés de reconeixement, també és probable que tinguem una mirada diferent de la masculina perquè som dones. No només passa pel tema: les dones sempre parlen de coses intimistes, sinó per una mirada diferent que parteix de la identitat femenina</p>	<p>un home rarament el preguntaran si la seva pel·lícula és masculina. Las películas femeninas tienen números de no interesar a la gente. Creo que es más adecuado considerar los filmes como humanistas</p>	
--	--	--	--	--	---	--	--	--

#### ANNEX 4. DECOUPAGE CINEMATOGRAFIC

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista		
Secundari		
“Petita part”		
Figurant		

Títol del film		
Anàlisi general	Any d'estrena	
	País	
	Gènere	
	Director -a	
	Productor -a	
	Guionista	
	Director -a de fotografia	
	Director -a d'art	
	Muntador -a	
	Dissenyador -a de so	
	Dissenyador -a de VFX	
	Sinopsis	



<b>Temàtica</b>	Dramàtic (d'on prové el guió)	
	Temàtic (quin és el missatge)	

<b>Anàlisi del físic dels personatges</b>	Component ètnic	Caucàsic -a	
		Afroamericana -ana	
		Mestís -issa	
		Indígena	
		Àrab	
		Hispa -ana	
	Component demogràfic	Infant de 0 a 2 anys	
		Nen/a de 3 a 12 anys	
		Adolescent de 13 a 19 anys	
		Adult jove de 20 a 30 anys	
		Adult de 31 a 50 anys	
		Adult gran de 51 a 65 anys	
		Gran +65 anys	
	Constitució	Prim -a	
		Corpulent -a	

<b>Anàlisi dels personatges</b>	Perspectiva fenomenològica	Personatges plans	
		Personatges rodons	
		Personatges lineals	
		Personatges contrastats	
		Personatges estàtics	
		Personatges dinàmics	
	Perspectiva formal: rols	Personatge actiu	
		Personatge passiu	
		Personatge influenciador	
		Personatge autònom	
		Personatge modificador	
		Personatge conservador	
		Personatge protagonista	
		Personatge antagonista	
	Perspectiva abstracta	Subjecte	
		Objecte	
		“Destinador”	
		Destinatari	
		Ajudant	

		Oponent	
--	--	---------	--

<b>Arquetips</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mare</li> <li>• Ombra</li> <li>• Ànima</li> <li>• Manà</li> <li>• Pare</li> <li>• Fill</li> <li>• Família</li> <li>• Heroi</li> <li>• Donzella</li> <li>• Savi</li> <li>• Animal</li> <li>• Déu</li> <li>• Hermafrodita</li> <li>• Self</li> <li>• Innocent</li> <li>• Cercador</li> <li>• Mag</li> <li>• Guerrer</li> <li>• Destructor</li> <li>• Orfe</li> <li>• Màrtir</li> <li>• Amant</li> <li>• Bufó</li> <li>• Engalipador</li> </ul>
------------------	---

<b>Punt de vista</b>	General o situacional	Camp de visió del personatge	
	Estricta	Pla subjectiu	
	Psicològic	Pensament o impressió del personatge	

<b>Escenografia</b>	Localitzacions			
	Il·luminació			
	Vestuari	Siluetes: forma	Trapezi Relotge de sorra Recta "Bombé"	

		Silueteta: línia	Adherent Insinuant Volumètric	
	Maquillatge	Caracterització Sense maquillatge Natural Transvestit		

## ANNEX 5. BUIDATGE DE LES PEL·LÍCULES

### 50 SOMBRAS DE GREY

**Sinopsi:** “La película gira entorno a la pasional historia de amor entre una joven e ingenua universitaria llamada Anastasia Steele y un poderoso y atractivo hombre de negocios llamado Christian Grey. Estos protagonistas se verán involucrados en una relación caracterizada por el amor prohibido, el sexo, sadomasoquismo y fetichismos sexuales con la que descubrirán que toda relación debe tener unos límites, aunque sea por contrato” (Ecartelera, 2015).

**Llistat de personatges:** els personatges protagonistes, secundaris i que tenen una “petita part” estan llistats a continuació. Per a l’anàlisi s’han escollit l’Anastasia Steele i en Christian Grey i es comentaran breument la resta.

**Taula 1:** *Personatges rellevants de 50 sombras de Grey*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista	Anastasia Steele	Christian Grey
Secundari	Kate (amiga Anastasia) Carla (mare Anastasia) Sra. Grey Mia Grey	José (amic Anastasia) Elliot Grey Taylor (xofer Grey) Sr. Grey Paul (noi que treballa amb l’Anastasia) Bob (home Carla) Ray (padrastre Anastasia)
“Petita part”	3 secretaries Grey	

**Anàlisi general i temàtica:** *50 Sombras de Grey* és un film de 2015 estatunidenc, dirigit per Sam Taylor-Johnson. El guió va ser escrit per Kelly Marcel i els productors van ser Michael de Luna, Dana Brunetti i E. L. James. A més, aquest film està basat en la novel·la que porta el mateix nom escrita per l’escriptora E.L. James. La directora afirma que aquest film no volia que fos només sobre sexe, sinó sobre un camí emocional intens entre dues persones que tracten d’establir en què consisteix una relació de parella (Movieclips Coming Soon, 2015).

**Anàlisi del físic:** en relació a l'aspecte físic dels personatges trobem que tots els personatges femenins i en Christian Grey són caucàsics, adults / joves, a excepció de les mares que són adultes, i prims.

**Anàlisi fenomenològica:** trobem que hi ha personatges plans, lineals i estàtics per una banda i rodons, contrastats i dinàmics per l'altre i concorden amb el grau de protagonisme d'aquests. Per tant, l'Anastasia i en Christian són personatges rodons, contrastats i dinàmics, en canvi, la resta són plans, lineals i estàtics, ja que són secundaris i "petites parts" i no se'n mostra una gran personalitat.

**Anàlisi formal:** el rol que assumeix en Christian Grey és de personatge actiu durant tot el film, ja que és qui opera i qui decideix les diferents accions que passen i això es mostra amb el gran ús que fa de l'imperatiu (vegeu diàleg).

GREY: Parece nerviosa. (a l'Anastasia)

ANASTASIA: Me resulta intimidante. (es refereix a ell)

GREY: ¡Coma!

ANASTASIA: Y bastante prepotente.

GREY: Acostumbro a salirme con la mía.

Consegüentment, en Christian és també un personatge influenciador i modificador, ja que "fa fer", és a dir, dóna ordres a l'Anastasia i a la resta del seu personal que està al seu servei. Per contraposició, l'Anastasia és un personatge passiu, es deixa fer per ell i es deixa influenciar (vegeu diàleg).

GREY: ¿Confías en mí? (Ella diu que sí amb el cap i ell li treu la roba) ¡Quieta aquí!

(marxa de l'habitació, agafa una corbata, torna i li lliga les mans)

¡Déjalas ahí! (les mans) ¿Me entiendes? Dime que me has entendido.

ANASTASIA: No voy a mover las manos.

GREY: Buena chica... Di que sí.

ANASTASIA: ¿A qué?

GREY: A ser mía.

Així doncs, l'Anastasia és un personatge d'interès romàntic, és la meta final d'en Christian. Tot i això, al final del llargmetratge l'Anastasia decideix abandonar-lo i aquí es podria considerar que passa a ser un personatge actiu. En aquest sentit, també es podria considerar que l'Anastasia és un personatge modificador i conservador, ja que intenta millorar el

comportament d'en Christian. Finalment, tant en Christian com l'Anastasia a part de ser protagonistes són antagonistes l'un de l'altre.

**Anàlisi abstracta:** reafirma els conceptes anteriors, ja que en Christian és el subjecte que desitja estar amb l'Anastasia (dimensió de desig) i la intenta manipular fent-li creure que no li farà mal per tal que accepti estar amb ell (dimensió de manipulació). Com a conseqüència, l'objecte és l'Anastasia, és cap on es mou en Christian i sobre qui actua en una dimensió de desig i manipulació. El desig es mostra amb certs plans que la directora incorpora en el film on la mirada és un factor determinant i que s'explicaran a continuació (punt de vista). Seguidament, l'Anastasia és el "destinador", ja que tot i ser l'objecte, també és un personatge actiu al final del film, on deixa de ser objecte. Com a conseqüència, en Grey és el destinatari, ja que és qui en principi rep l'objecte. Tot seguit, l'oponent és la mateixa Anastasia en negar-se a estar amb el protagonista. Finalment, no hi ha personatges que destaquin en la narració pel fet que ajudin a en Christian (ajudants).

**Arquetips:** els arquetips que es manifesten en relació als protagonistes són: l'Anastasia es caracteritza per l'"innocent", és ingènua i se sorprèn amb facilitat. A més també és "amant", aporta comprensió, afecte i sensualitat i la seva debilitat és el fet que es perd en l'amor que sent per en Grey.

Pel que fa a en Grey es caracteritza amb els arquetips de "destructor", "orfe", "ombra", "màrtir" i "engalipador", ja que té desitjos oprimits i qualitats de les quals no està orgullós (ser un amo i sotmetre a les seves parelles) i és decidit i destructiu. També és "orfe" perquè no es pot enfrontar sol al món, sempre ha de tenir algú sotmès i no entén per què la seva mare va maltractar-lo. Finalment, és "màrtir", ja que cuida de la resta, dóna diners als pobres i protegeix a l'Anastasia però també és manipulador.

**Punt de vista:** veiem com a l'Anastasia sempre se la mostra amb plans picats, en una posició d'inferioritat (vegeu captures 1 i 2 a continuació). De fet, des del primer moment, l'Anastasia es presenta a en Grey des del terra (punt de vista d'en Christian). També, la segona vegada que es troben, la directora decideix incorporar un element, entra la càmera i l'Anastasia com si estès "empresonada" (punt de vista psicològic) i en una situació de submissió respecte a en Grey (vegeu captures 3 i 4).

Per contra, a en Christian des d'un primer moment se'l mostra des d'una posició de superioritat amb plans contrapicats que precedeixen en la major part als plans picats de l'Anastasia per emfatitzar els nivells d'inferioritat i superioritat que hi ha entre ambdós

personatges (vegeu captures 5). A més, com s'ha comentat, l'Anastasia al final del film deixa de ser un personatge passiu per passar a ser actiu i decidir separar-se d'en Christian. Per això, la directora quan l'Anastasia és font directa de l'acció, la mostra en una posició de superioritat (captura 6).

A continuació, a en Grey també se'l mostra observant a l'Anastasia en situacions on aquesta està en roba interior o bé nua. Així doncs, la directora decideix fragmentar el cos de l'Anastasia per un propòsit eròtic, atribuint-li així el paper d'objecte sexual. Per això, utilitza la càmera subjectiva (vegeu captura 7) o bé la profunditat de camp (captura 8) per emfatitzar el poder de la mirada d'en Christian sobre el cos de l'Anastasia. També veiem primers plans dels llavis, els pits, el cul, etc., d'aquesta. Per contra, a en Christian també se'l mostra nu però amb un nombre molt inferior de plans i mai és com a conseqüència de la mirada de l'Anastasia sinó com a subjecte actiu i superior.

**Escenografia:** les localitzacions bàsicament reafirmen les diferències de poder entre ambdós protagonistes i el film es caracteritza per crear atmosferes sexuals (vegeu captura 9). A més, només hi ha un moment on s'utilitza un element simbòlic (món imaginari) per representar el que està passant en pantalla: la primera vegada que tenen relacions sexuals els protagonistes, ja que es mostra un quadre amb unes onades que representen la intensitat del moment.

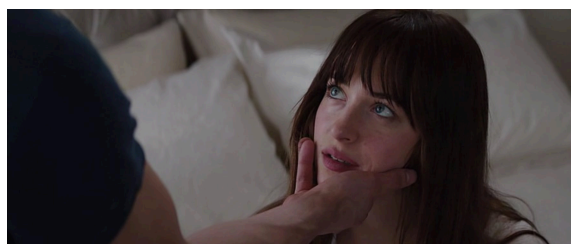
Pel que fa al vestuari, en el transcurs de la història l'Anastasia té un total de 10 canvis significatius. En aquests canvis es veu un canvi d'estil que es produeix en conèixer a en Grey. Així doncs, l'Anastasia comença vestint amb tons verdosos, marrons, blancs i blaus. No se la mostra amb vestit ni amb faldilla sinó amb peces que es caracteritzen per formar una silueta recta i una línia volumètrica (captures 10). Tot i això, quan coneix a en Grey, aquest li compra roba i a partir d'aquí ella passa a vestir-se més elegant i insinuant (captures 11). Els vestits tenen escot i descobreixen parts del seu cos, la figura passa a tenir forma de trapezi i la roba és més adherent. També el maquillatge està present en aquest canvi, tot i que no es manifesta d'una manera tant explícita com el vestuari. En aquest cas també és rellevant l'aspecte i la vestimenta de les secretaries d'en Christian, ja que aquestes sempre van amb vestits i tacons. A més, la vestimenta és insinuant i adherent al cos. Així doncs, no trobem cap secretaria amb un cos corpulent o amb una indumentària volumètrica. Aquest fet és rellevant perquè representa l'ideal de bellesa d'en Grey i és amb qui es compara l'Anastasia.



**Captures 50 sombras de Grey:**



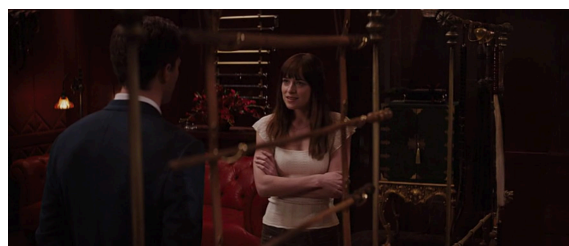
Captura 1: pla pica, posició d'inferioritat.



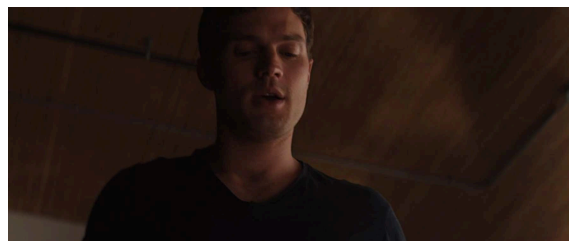
Captura 2: pla picat, posició d'inferioritat a més li agafa la cara.



Captura 3: pla semblant a les reixes d'una presó.



Captura 4: pla semblant a les reixes d'una presó.



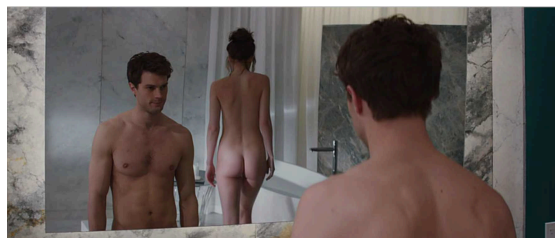
Captura 5: pla contrapicat, superioritat.



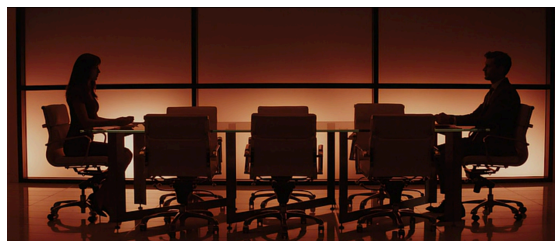
Captura 6: pla contrapicat, superioritat.



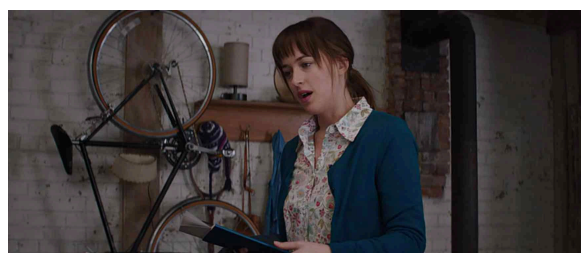
Captura 7: pla subjectiu de la mirada d'en Christian al cul de l'Anastasia.



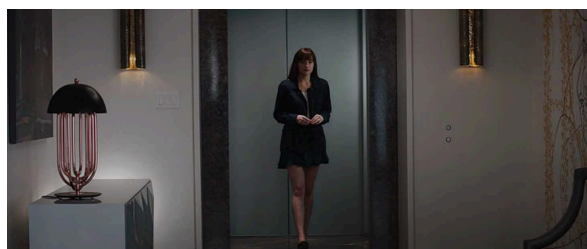
Captura 8: mirada d'en Chrisitan al cos nu de l'Anastasia, reflex del mirall.



Captura 9: atmosfera sexual.



Captura 10: vestuari Anastasia abans de conèixer en Christian.



Captura 11: vestuari Anastasia després de conèixer en Grey.

## ANTES DE TI

**Sinopsi:** “'Antes de ti' es un drama romántico que nos cuenta la historia de Louisa Clark (Emilia Clarke), una chica que después de perder su trabajo como camarera encuentra una última opción para llevar un sueldo a casa: cuidar de un parapléjico adinerado. No obstante, el chico de la silla de ruedas no es otro que Will Traynor (Sam Claflin), un hombre que ha sufrido fuertes palos en su vida ya que después de un accidente de coche pierde a su novia, su trabajo y su felicidad. En esta situación de desesperación y falta de consuelo, ambos incorporarán a sus vidas grandes enseñanzas acerca de la superación, la tristeza, la muerte y las segundas oportunidades. Porque..., ¿qué harías si hacer feliz a alguien que amas también significase romperte el corazón?” (Ecartelera, 2016).

**Llistat de personatges:** els personatges que prenen part en aquesta història són els que es mostren a continuació. A l'hora de fer l'anàlisi es parlarà a fons de la protagonista, Louisa Clark, i de l'antagonista, Will Traynor, i es comentaran breument la resta de personatges.

**Taula 2:** *Personatges rellevants d'Antes de ti*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista	Louisa Clark	
Antagonista		Will Traynor
Secundari	Treena Clark (germana Lou) Camilla Traynor (mare Will) Josie Clark (mare Lou) Alicia Dewares (exnovia Will)	Steven Traynor (pare Will) Patrick (novio Lou) Nathan (cuidador Will) Bernard Clark (pare Lou) Rupert Collins (examic Will) Avi Lou
“Petita part”	2 dones grans que atent la Lou a la pastisseria a l'inici del film	

**Anàlisi general i temàtica:** *Antes de ti* és un film estatunidenc i britànic de 2016 dirigit per Thea Sharrock. Aquesta pel·lícula està basada en la novel·la de Jojo Moyes que porta el mateix nom. L'escriptora ha estat també la guionista del film i les principals productores van ser 3 dones: Karen Rosenfelt, Alison Owen i Sue Baden-Powell.

La visió que se li va atorgar a *Antes de ti* la van decidir la directora conjuntament amb la guionista. Un fet interessant sobre aquesta visió és que en el llibre s'explica que la Louisa possiblement va ser víctima d'una violació. Així doncs, en un primer moment, la directora volia incloure aquest fet, tot i això, després d'intentar col·locar-ho, es va adonar que convertia el film en una pel·lícula sobre "una noia que podria o no haver estat violada" i això no era el que volia. Per tant, va decidir que la història en si mateixa ja explicava i contenia problemes molt importants i que el personatge de la Lou per si sol, ja era interessant, ja que el que volia explicar era "una història d'amor universal que pogués ser vista per pràcticament tothom" (com se cita a Sperling, 2016).

**Anàlisi del físic:** tots els personatges de la taula són caucàsics. La Louisa, la Treena, en Will i l'Alicia tenen entre 20 i 30 anys i la Camilla i la Josie (les mares), tenen entre 51 i 65 anys. Tots ells són de constitució prima. Pel que fa a majors de 65 trobem a dues dones que apareixen a l'inici del film que són considerades "petites parts", ja que no se les torna a veure i aquestes són de constitució corpulenta.

**Anàlisi fenomenològica:** veiem que tots els personatges secundaris són plans, lineals i estàtics, ja que no se'ls desenvolupa tant com als protagonistes i són simples, uniformes i constants. Per contra, els personatges principals: la Lou i en Will, són personatges rodons, contrastats i dinàmics. Per tant, són complexos i variats i tenen una evolució dins del film. A més, la Lou pateix contradiccions pel que fa a decidir si deixar o no deixar la feina de cuidadora d'en Will i en Will té un caràcter contradictori: en un primer moment es mostra seriós, esquerp i sarcàstic i quan s'obra a la Lou passa a ser divertit i afectuós.

**Anàlisi formal:** en Patrick, tot i ser un personatge secundari, és actiu i influenciador perquè opera en primera persona, és a dir, en referència a la Lou sempre és ell qui decideix que s'ha de fer. En el diàleg següent, es pot veure aquesta influència.

La Lou li proposa veure una pel·lícula d'Almodóvar a en Patrick.

PATRICK: ¿Ahora te gusta el cine europeo?

LOU: Pero tiene un montón de premios seguro que vale la pena.

PATRICK (a la noia de la taquilla): Dos para la de Will Ferrell. (ignorant a la Lou)

Així doncs, aquí també es veu com “fa fer”, característica dels personatges influenciadors. En aquesta línia, es pot afirmar que la Lou és un personatge passiu pel que fa a en Patrick. Aquesta és objecte de les iniciatives del seu xicot. Per tant, en Patrick només es mou pels seus propis interessos, sense tenir en compte els gustos o les opinions de la Lou i aquesta accepta fer el que ell diu fins que al final del film decideix deixar-lo (passa a ser actiu).

Per contraposició, la Lou en relació a en Will és un personatge actiu, autònom i modificador. Quan la Lou està treballant cuidant a en Will és ella qui opera, és a dir, és ella qui prepara una sèrie d'activitats per tal d'intentar que en Will canviï d'opinió i no es vulgui morir. En aquest sentit, la Lou és una font directa de l'acció i “fa”. A més, el fet que el seu propòsit sigui intentar fer canviar d'opinió a en Will defineix a la Lou com un personatge modificador.

Per últim, en Will és un personatge actiu, conservador i antagonista. És un personatge actiu perquè és ell qui està decidit a morir i això produeix que els altres intentin impedir-ho. A més, és conservador en el sentit que no canvia d'opinió i, per tant, frustra el desig de la Lou i de la Camilla, que volen que segueixi en vida. Finalment, és un personatge antagonista, ja que el seu objectiu és invers a l'objectiu de la Lou: vol acabar amb el seu patiment recurrent a l'eutanàsia, en canvi, la Lou vol que segueixi en vida.

**Anàlisi abstracta:** el subjecte és la Lou, ja que es mou cap a l'objecte, que és la vida d'en Will, i el seu desig és mantenir-lo en vida, motiu pel qual en una dimensió de manipulació, en sentit positiu o negatiu segons s'interpreti, intenta fer canviar-lo d'opinió. Com a conseqüència, el “destinador” i oponent és en Will, ja que és competència de la Lou en el sentit que li impedeix aconseguir l'objecte i la sanciona amb el fet que vulgui morir. Per tant, la destinatària és la Lou, ja que és la que gaudeix dels moments de vida d'en Will. D'oponents també trobem a en Patrick, ja que condiona a la Lou amb la gelosia que sent per en Will i la Josie, la mare de la Lou, ja que al final del film li diu que no vagi a Suïssa a acompanyar a en Will perquè està en contra de la decisió que aquest ha pres. Finalment, els ajudants de la Lou a aconseguir l'objecte són la Treena, la seva germana, i la Camilla, la mare d'en Will.

**Arquetips:** veiem que la Camilla representa l'arquetip de la “mare”, l'Steven el del “pare”, en Bernard el del “savi” i tant els Traynor com els Clark són arquetips de “família”. En relació a en Will, aquest segueix els arquetips de l'“ombra”: al principi del film és cínic, no deixa que l'ajudin; de l'“heroi”, en el sentit que ajuda a la Lou a què gaudeixi de la vida, i del “destructor”, ja que està decidit a morir. Finalment, la Lou segueix els arquetips de la “donzella”, és, en certa manera, rescatada per l'heroi pel fet que aquest li ofereix una vida millor; també és

“innocent” perquè creu que el món és un lloc bo i és molt positiva (la vestimenta també transmet amb els colors vius i les seves expressions aquesta positivitat) i, en certa manera, també és “heroïna” perquè ajuda a en Will a tenir una vida millor, encara que acabi morint. Per últim, els dos protagonistes són “amants”.

**Punt de vista:** com que la Lou és la protagonista, la història s’explica des del seu punt de vista. Tot i això, també hi ha punts de vista d’altres personatges com en Will, la Camilla o en Patrick. A l’inici del film, tant la Camilla com en Will miren en pla subjectiu a la Lou, ja que aquesta té una forma molt peculiar de vestir i això els sorprèn i en un principi els desagradava. Pel que fa a en Patrick, hi ha una escena que és interessant de comentar i és quan va al cinema amb la Lou i se’l mostra mirant el cul d’una altra noia (vegeu captura 12 a continuació).

**Escenografia:** per una banda, la història succeeix principalment en un petit poble d’Anglaterra, tot i que també es mostren altres localitats com París i un lloc de parla francesa que no es determina. Bàsicament la zona on viu la Lou és molt més humil que on viu en Will, ja que tenen un poder adquisitiu molt diferent. Per altra banda, en aquest film els colors tenen un valor simbòlic i van d’acord amb la personalitat dels personatges, sobretot en el cas de la indumentària de la Lou, com s’explicarà a continuació. A més, quan mor en Will predominen els blancs i es mostra a càmera lenta una fulla com cau i s’asseca simbolitzant la mort.

Pel que fa al vestuari, aquest és un element molt important a *Antes de ti*, ja que la Lou té una forma peculiar de vestir (estil *kitsch*) i per això és criticada. Les crítiques les rep sobretot d’homes com el senyor de l’agència on va a buscar feina que li diu “vas a tener que cambiar de vestuario para la entrevista”, donant a entendre que la roba que porta no és apropiada, o d’en Patrick quan explica la Lou que li ha dit que sembla un “duende travestido”. Tot i això, també rep crítiques per part de la Camilla que li diu: “Tal vez podrias ser menos atrevida con tu vestimenta”.

Així doncs, al llarg de tot el film veiem com la Lou té molts canvis de vestuari i tots segueixen més o menys la mateixa línia. Sempre va amb malles de diferents colors, faldilles i una camisa o jersei ajustats i els colors de la roba els sol combinar amb els colors dels complements que porta. A més, també es juga amb la gamma cromàtica del vestuari, ja que es mesclen colors que fan un esquema triaxial (vermell, blau, groc) com es pot veure a la captura 13. Per tant, en relació a la silueta, la Lou se sol vestir amb roba adherent i recta. Pel que fa als vestits els quals porta en diverses ocasions quan està amb en Will, aquests són escotats, de forma de trapezi i insinuants (captures 14 i 15). Quant al maquillatge, aquest va en sintonia amb la roba i ell lloc on està la protagonista.

**Captures *Antes de ti*:**



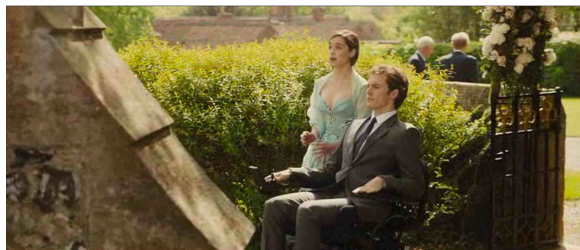
Captura 12: Patrick observant el cul de la noia.



Captura 13: esquema triaxial de colors.



Captura 14: vestit que es posa per anar al concert.



Captura 15: vestit que es posa per anar al casament.

## EVERYTHING, EVERYTHING

**Sinopsi:** “Maddy es una joven casi normal. Tiene los mismos gustos y aficiones que el resto, salvo por una cosa... nunca ha salido de su casa. Sus alergias podrían matarla si saliera al exterior. Por tanto, su vida se resume en estar con su madre y su enferma y mirar hacia el mundo exterior a través de la ventana. Pero un buen día, observa algo poco habitual: un camión de mudanzas en su misma calle. Vecinos nuevos. No sería nada reseñable si no fuera porque va a enamorarse de uno de ellos. El joven Olly va a comenzar a interesarse en ella, y hará todo lo posible para conseguir estar juntos” (Ecartelera, 2017).

**Llistat de personatges:** els personatges que prenen part en aquest film són els llistats a la continuació. D'aquests, s'analitzarà a fons els personatges de la Madeline i l'Olly i es comentaran breument la resta.

**Taula 3:** *Llistat de personatges rellevants del film*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista	Madeline	
Principal		Olly
Secundari	Carla (infermera Madeline) Mare Madeline	
“Petita part”	Rosa (amiga Madeline) Janet (segona infermera) Kayra (germana Olly)	Astronauta (es sap que masculí pel nom dels crèdits) Pare Olly
Figurant	Mare Olly	

**Anàlisi general i temàtic:** *Everything, everything* és un film estatunidenc de 2017 dirigit per Stella Meghie. Aquesta pel·lícula està basada en la novel·la de Nicola Yoon que porta el mateix nom. El guionista del film és J. Mill Goodloe. Stella Meghie abans de gravar la pel·lícula va decidir quedar amb l'escriptora de la novel·la perquè aquesta li expliqués més a fons la història de cada personatge i afirma que les dues compartien la mateixa sensibilitat pel que fa a la història que es relata en el film: una història d'amor entre dos adolescents on s'explora



els límits de cada un d'ells. A més, com que la narració incorpora molts moments on els dos personatges estan enviant-se missatges de mòbil, l'Stella va decidir canviar moltes de les parts escrites en el guió de la pel·lícula per tal que els personatges principals tinguessin més escenes conjuntes i s'aportés més realisme al film (com se cita a HeyUGuys, 2017).

Un altre fet curiós de la preparació del film és el fet que, segons la directora, la majoria de pel·lícules que expliquen la història d'una noia adolescent, ho mostren incorporant molts elements rosa en la majoria de plans i l'Stella no volia que el seu film també ho fes. Així doncs, va decidir jugar amb colors pastel: blaus, verds, grocs i liles, per transmetre el confort de la llar i el canvi de la protagonista que s'explicarà més endavant quan es parli del vestuari (com se cita a Greco, P., 2017).

**Anàlisi físic:** la mare de la Madeline i la Madeline són d'ètnia afroamericana, la Carla i la Rosa són hispanes i la mare de l'Olly, l'Olly, la seva germana i la Janet són caucàsiques. Pel que fa a l'edat, la Rosa, la Madeline, l'Olly i la germana de l'Olly són adolescents d'entre 13 i 19 anys i la mare de l'Olly, la Carla i la mare de la Madeline són adultes d'entre 31 a 50 anys. Finalment, tots els personatges són de constitució prima.

**Anàlisi fenomenològica:** els personatges secundaris són personatges plans, lineals i dinàmics, bàsicament pel poc protagonisme que tenen en la història. Per contraposició, la Madeline i l'Olly són personatges rodons, contrastats i dinàmics, ja que són complexos, contradictoris i pateixen una evolució a mesura que avança la trama.

**Anàlisi formal:** hi ha 3 personatges actius: la Madeline, la seva mare i l'Olly. La Madeline és un personatge actiu perquè se situa com a font directa de l'acció, ella és qui desobeeix a la seva mare i qui opera en primera persona en tot el que fa per canviar la seva situació. Per aquest motiu també és un personatge autònom i modificador. Tot i això, aquesta comença a canviar la seva forma de ser quan coneix a l'Olly i és arran d'aquest fet que desobeeix a la seva mare i s'escapa de casa. En aquest sentit, es podria considerar que l'Olly també és un personatge actiu i influenciador perquè, encara que verbalment no obligui a la Madeline a actuar com ho fa, sí que ella actua per poder estar amb ell, com afirma en una carta que escriu a la seva mare abans de marxar: "no hago esto sólo por Olly o a lo mejor sí".

Finalment, la mare de la Madeline assumeix el rol de personatge actiu, influenciador, conservador i antagonista. Aquesta és qui prohibeix a la seva filla veure a l'Olly i, per tant, frustra el desig de la Maddy. A més, no la deixa sortir de casa dient-li que té una malaltia però en realitat al final del film es descobreix que tot era una mentida.

**Anàlisi abstracta:** el subjecte és la Madeline, ja que es mou cap a l'objecte, que és l'amor que sent per l'Olly en una dimensió de desig. El "destinador" és la mare de la Maddy, ja que és qui la sanciona per la seva actuació deixant-la sense Internet, sense mòbil, etc. El destinatari és la mateixa protagonista, ja que és la persona que rep l'objecte i n'obté un benefici (amor). Finalment, els ajudants de la protagonista són la Carla i l'astronauta. La Carla perquè permet a la Maddy veure a l'Olly i l'astronauta perquè li dóna consells. Per últim, els oponents són la mare i la malaltia que li fa creure que pateix.

**Arquetips:** la mare de la Madeline compleix l'arquetip de la "mare", ja que ofereix protecció a la seva filla però manifesta la seva debilitat que és ser sobreprotectora i controladora. Aquest personatge també segueix l'arquetip de l'"engalipador", ja que a través de la paraula i de la seva posició de mare menteix a la seva filla i és egoista amb ella. Per contra, la Maddy compleix els arquetips de l'"innocent", la "rebel" i la "creadora", ja que és curiosa, ingènua, transparent i té molta imaginació i ganes de descobrir món. A més, quan coneix a l'Olly passa a ser "rebel", ja que va en contra de la seva mare, i també "amant" perquè s'enamora de l'Olly i li mostra afecte. Aquest últim arquetip també el compleix l'Olly en enamorar-se de la Maddy.

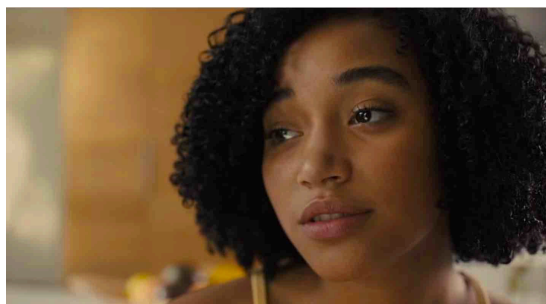
**Punt de vista:** la influència de l'Olly sobre la Maddy també es mostra en el fet que aquesta passa a estar més distreta i encantada quan el coneix a ell. Aquest fet la directora ho mostra amb plans curts de la Maddy on aquesta està mirant a l'horitzó (captura 16). Durant la resta del film, els dos protagonistes s'observen mútuament l'un a l'altre i es va canviant el punt de vista amb el pla-contraplà, normalment des de les finestres de les cases de cadascun d'ells, ja que la Maddy no pot sortir a l'exterior. Per tant, la frustració del desig de la Madeline també es veu representada en els plans on la directora decideix incorporar un vidre entre la protagonista i l'Olly. Aquest element emfatitza la distància entre els dos personatges (captura 17 i 18) i el fet que no puguin estar junts. Finalment, una escena que es pot considerar important en relació a aquest aspecte és quan els dos protagonistes mantenen relacions sexuals, ja que és l'Olly qui va cap a ella i li treu la roba i no a la inversa.

**Escenografia:** la imaginació en aquest film és un aspecte molt important, ja que es recreen molts mons imaginaris pel fet que la protagonista no pot sortir de casa. Així doncs, és important comentar que la Maddy fa cursos *online* d'arquitectura, ja que les maquetes que dissenya són els llocs que utilitza la directora per recrear les converses que mantenen l'Olly i la Maddy per telèfon. Per tant, decideix mostrar a ambdós protagonistes en escenes on els llocs són imaginaris i surrealistes (captura 19). A més, en aquestes escenes s'incorpora a un astronauta, que és un personatge amb el qual la Maddy se sent identificada, ja que se sent

com un astronauta perdut enmig de l'espai (captura 20). Conseqüentment, l'astronauta s'utilitza com a un element simbòlic (captura 21). En aquesta línia, també hi ha una escena on els dos enamorats es fan un petó per primera vegada i de fons se senten fosc artificial que s'utilitzen metafòricament per representar l'emoció que estan sentint els personatges.

Pel que fa al vestuari, en aquest film s'observa com la protagonista canvia de vestuari quan l'Olly apareix a la seva vida. En un primer moment, se la mostra amb camisetes blanques, de fet afirma que en té 100 d'iguals, i amb texans blaus (captura 22). Més endavant, quan coneix a l'Olly, incorpora més colors: verd, groc, etc. (captura 23). A més, també les camisetes que porta quan apareix l'Olly descobreixen més parts del seu cos: la panxa, les espatlles i el pit. Així doncs, en relació a la silueta la roba que porta la Madeline és principalment adherent i a mesura que coneix a l'Olly passa a ser insinuant. El maquillatge també pateix aquest canvi, ja que en un primer moment a la Madeline se la mostra natural, sense maquillar (captura 24), en canvi, quan veu a l'Olly es maquilla (captura 25).

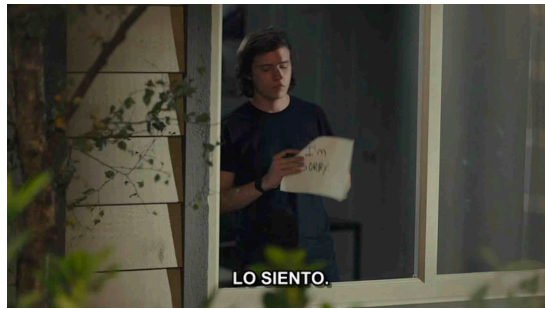
#### **Captures *Everything, everything*:**



Captura 16: Madeline mirant a l'horitzó pensant en l'Olly.



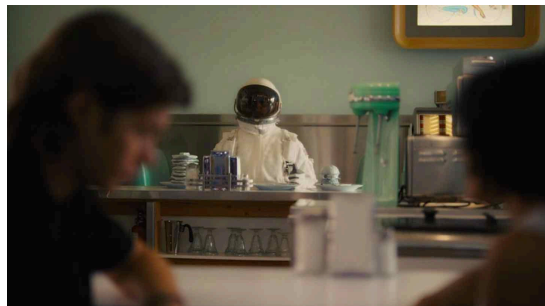
Captura 17: Maddy comunicant-se amb l'Olly a través de la finestra.



Captura 18: Olly comunicant-se amb la Maddy a través de la finestra.



Captura 19: recreació, estan a l'espai.



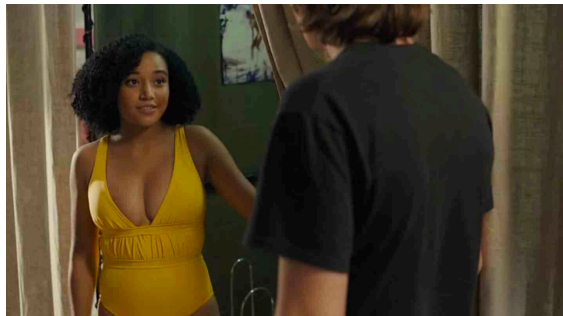
Captura 20: incorpora a un astronauta.



Captura 21: utilitza l'astronauta com a element simbòlic.



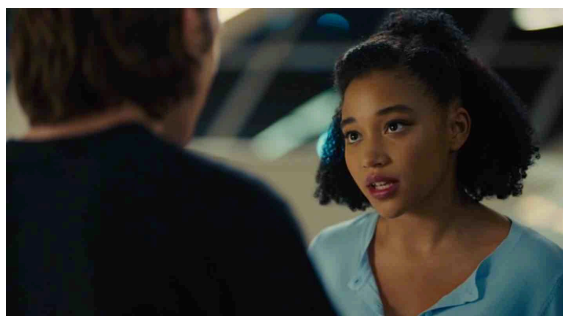
Captura 22: vestuari inicial de la Madeline.



Captura 23: colors que incorpora quan està amb l'Olly.



Captura 24: Madeline natural sense maquillatge.



Captura 25: Madeline maquillada quan està amb l'Olly.

## EL SECRETO DE ADALINE

**Sinopsi:** “El secreto de Adaline' gira en torno a una chica que ha tenido la edad de 29 años durante al menos ocho décadas a causa de un accidente que sufrió con el coche y del que sobrevivió presa de una maldición. Siempre ha tenido una vida solitaria, nunca dejando que se le acercase cualquier persona que pudiese revelar su secreto. Pero un encuentro casual con un filántropo carismático reavivará su pasión por la vida y por el amor. Cuando en un fin de semana con los padres de él amenaza con descubrir su secreto, Adaline tendrá que tomar una decisión que cambiará su vida para siempre” (Ecartelera, 2015).

**Llistat de personatges:** els personatges d'aquest film són els que es detallen a la taula següent i s'analitzaran l'Adaline, l'Ellis i es comentaran breument la resta de personatges secundaris.

**Taula 4:** *Llistat de personatges de El secreto de Adaline*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista	Adaline	
Principal		Ellis
Secundari	Flemming (filla Adaline) Germana Ellis	William (pare Ellis)
“Petita part”	Mare Ellis Amiga Adaline	Agents policia Tony (Jeff)

**Anàlisi general i temàtic:** *El secreto de Adaline* és un film de 2015 dirigit per Lee Toland Krieger. Els guionistes d'aquesta pel·lícula són en J. Mills Goodloe i en Salvador Paskowitz i els productors són en Sidney Kimmel, en Tom Rosenberg i en Gary Lucchesi. Lee Toland Krieger amb aquest film volia explicar una història d'amor fantàstica i com el fet de fer-se gran afecta les persones.

**Anàlisi del físic:** en relació a l'aspecte físic veiem que tots els personatges són caucàsics i prims. Pel que fa a l'edat, l'Adaline, l'Ellis i la germana de l'Ellis tenen entre 20 i 30 anys, la Regan entre 51 i 65 i, finalment, la Fleming i la Kathy tenen més de 65 anys.

**Anàlisi fenomenològica:** els personatges secundaris són plans, lineals i estàtics a excepció de l'Ellis que és un personatge rodó perquè és més complex que els anteriors i es coneix part de la seva història. L'Adaline, com a personatge protagonista, és rodó, contrastat i dinàmic, ja que té una evolució dins la narració i s'explica la seva història.

**Anàlisi formal:** els rols que assumeixen els personatges d'aquest film són: l'Adaline és un personatge actiu, autònom i conservador, ja que actua en primera persona i és qui motiva l'acció. A més, actua per si mateixa, ella és qui ha decidit la direcció que ha pres la seva vida i no "fa fer" a ningú. Degut això i al seu principal problema que és que no pot envellir, és un personatge conservador, ja que intenta que ningú descobreixi el seu secret. Per contra, l'Ellis és l'antagonista del film i és un personatge influenciador i modificador, ja que vol aconseguir estar amb l'Adaline, tot i que ella en un principi es nega. Finalment, com que s'enamoren, l'Adaline deixa de fugir i es queda, per tant, l'Ellis té una influència cap a la protagonista.

**Anàlisi abstracta:** aquesta s'analitzarà primer des del punt de vista de l'Adaline i després des de l'Ellis. Així mateix, el subjecte és l'Adaline, l'objecte d'aquesta és l'anònim, ella vol ser anònima per no ser descoberta. El "destinador" és l'edat, ja que està atrapada físicament als 29 anys, per tant, físicament no envella i això fa que no pugui estar més de 10 anys en un mateix lloc. El destinatari és ella mateixa. Finalment, l'ajudant és la seva filla Flemming, ja que és l'única que coneix el seu secret i els oponents són l'Ellis, en William i tota la gent que la coneix, ja que són els que poden sospitar de la seva eterna joventut. Comentar que l'Adaline és intel·ligent, amb una carrera professional i amb una vida acomodada.

En relació a l'Ellis, ell és el subjecte i l'objecte és l'Adaline, ja que és sobre qui es mou en una dimensió de desig. A continuació, el "destinador" és l'Adaline. Com a conseqüència, el destinatari és ell mateix, ja que és qui es beneficia de l'objecte, és a dir, de l'Adaline. Tot seguit, l'ajudant és la Flemming, ja que indirectament l'ajuda quan li diu a l'Adaline que ha de trobar a algú que l'estimi i deixar de fugir. Per contra, l'oponent és l'Adaline.

**Arquetip:** l'arquetip de la Flemming és el de la "nena", ja que representa l'evolució i el pas del temps. Pel que fa a l'Ellis és l'"engalipador" i l'"amant", ja que conquista a l'Adaline i s'enamora d'ella. Finalment, l'Adaline representa a la "donzella", ja que en certa manera és rescatada per l'Ellis i és "destructora", perquè canvia constantment d'identitat i té por a perdre el control de la situació. Per últim, és "amant" perquè és sensible, estima a la seva filla i s'enamora de l'Ellis.

**Punt de vista:** la protagonista del film és l'Adaline, per tant, la història s'explica des del seu punt de vista, tot i això, en una de les escenes es mostra a l'Ellis observant a l'Adaline mentre aquesta es posa el pijama. Aquest fet, el director decideix mostrar-lo amb un pla subjectiu que representa la mirada d'ell (captura 26 i 27). Seguidament, en una escena on es mostra el tors nu de l'Ellis aquest pla no és conseqüència d'un pla subjectiu de la mirada de l'Adaline sinó d'una decisió del director de mostrar al personatge sense camiseta i mullat sortint de la dutxa (captura 28). Per tant, aquí s'observa el fet que la dona és qui és vista, en canvi, l'home és qui controla la mirada i mira a la dona. En aquest sentit, l'Adaline com a objecte, és un personatge d'interès romàntic per part de l'Ellis.

**Escenografia:** la història d'aquest film succeeix a San Francisco l'any 2014, principalment, tot i que es mostren fets d'altres èpoques com els anys 20, 30, etc., de la vida de la protagonista. També veiem una part dels anys 60 a Londres. Per tant, hi ha moltes recreacions d'espais i escenografies que es mostren a partir de *flashbacks* i amb l'ajuda d'imatges d'arxiu. També hi ha una part fantàstica, ja que es mostra un accident que va tenir l'Adaline i com un llamp va fer que fos immortal (captura 29). A més, es parla d'un cometa el qual va descobrir en William però mai s'ha vist. Aquest, s'anomena Dela, com la protagonista, i s'utilitza com a element simbòlic, ja que es va parlant d'ell al llarg del film i al final, quan l'Adaline deixa de ser immortal, hi ha una veu en *off* que explica que el cometa en un futur pròxim va aparèixer.

Respecte al vestuari, aquest és un element important a la història, ja que marca l'època dels *flashbacks* que es produeixen i la personalitat de l'Adaline. El director del film, va decidir que la història s'explicaria en tons sèpies i envellits i aquests són els que predominen en el vestuari de la protagonista (captura 30). Per tant, l'Adaline, al llarg de tot el film porta diferents peces de roba i, en general, es caracteritzen per ser adherents o insinuants i acostumen a tenir forma de trapezi o recta. Finalment, els vestits que porta, són de línia insinuant i solen descobrir parts del seu cos (captura 31). Quant al maquillatge, a l'Adaline se la mostra sempre maquillada.



**Captures *El secreto de Adaline*:**



Captura 26: Ellis mirant a l'Adaline.



Captura 27: pla subjectiu mirada de l'Ellis a l'Adaline.



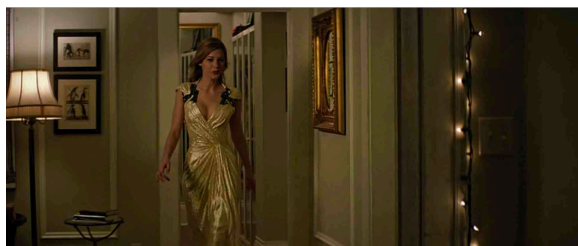
Captura 28: pla tors nu de l'Ellis.



Captura 29: llamp que fa immortal a l'Adaline.



Captura 30: vestuari marronós Adaline.



Captura 31: vestit de l'Adaline.

## **BELLEZA OCULTA**

**Sinopsi:** “Howard Inlet (Will Smith) es un ejecutivo de Nueva York con una vida plena y feliz. Tiene todo lo que cualquier hombre querría. Su vida dará un giro de 180 grados cuando una tragedia familiar llegue a su vida cambiando todo lo que tenía. Howard se sumirá en una profunda crisis y depresión por lo que sus amigos tratarán de recuperar al Howard de siempre. Su preocupación llegará a más cuando este comience a enviar cartas a elementos abstractos que todos queremos o tememos. Howard recibirá la llegada de misteriosos personajes que tratarán de ayudarlo a superar los baches por los que está pasando y volver a recuperar su vida” (Ecartelera, 2016).

**Llistat de personatges:** els personatges que prenen part en aquesta pel·lícula són els llistats a la taula següent. Dels nomenats, s'analitzaran la Claire, la Madalanie, en Howard, en Whit i en Simon i es comentaran breument la resta de personatges.

**Taula 5:** *Llistat de personatges Belleza oculta*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista		Howard
Principal		
Secundaris	Claire Amy (amor) Brigitte (mort) Madeline (esposa Howard) Sally (detectiu)	Whit Simon Raffi (temps)
“Petita part”	Mare Whit Allison (filla Whit) Olivia (filla Howard)	

**Anàlisi general i temàtic:** *Belleza Oculta* és un film estatunidenc estrenat el 2016 dirigit per David Frankel, escrit per Allan Loeb i produït per Anthony Bregman, Bard Dorros, Allan Loeb i Michael Sugar. David Frankel, explica que aquesta pel·lícula tracta d’“enfrentar-se als conceptes abstractes d’amor, temps i mort i aprendre a tornar a connectar amb aquestes idees que són contra les que lluitem en una època com el Nadal” (com se cita a Rodera, A., 2016). Per tant, el tema més poderós de *Belleza Oculta* és, segons Frankel, la fugacitat del temps i la vida i la fragilitat de les nostres relacions.

**Anàlisi del físic:** la Claire, l’Amy, la Sally, la mare d’en Whit i l’Allison són caucàsiques, en canvi, la Madaline, en Howard i l’Olivia són d’ètnia afroamericana. Pel que fa a l’edat, l’Olivia i l’Allison són nenes de 3 a 12 anys, la Claire, l’Amy, en Whit, en Simon, en Howard i la Madaline són adults de 31 a 50 anys i la resta: la Brigitte, la Sally i la mare d’en Whit són dones grans de més de 65 anys. Respecte a la constitució, tots són prims excepte la Sally.

**Anàlisi fenomenològica:** els personatges plans i estàtics són la Brigitte, l’Amy i la Madaline, ja que són simples, en canvi, en Howard com a protagonista és un personatge rodó, contrastat i dinàmic. La Claire, en Simon i en Whit també són personatges rodons i dinàmics, ja que es coneix la seva personalitat, què els passa i mouen l’acció però no són contrastats, ja que no són inestables i contradictoris com en Howard.

**Anàlisi formal:** s’observa que en Howard, la Claire, en Simon i en Whit són personatges actius, mouen l’acció i actuen en primera persona. Tot i això, en Howard també té part de personatge passiu, ja que és un personatge objecte de les iniciatives dels seus companys de

feina i com a conseqüència esdevé terminal de l'acció. Com a personatge actiu, en Howard és també autònom i modificador i en certa manera el seu propi antagonista, ja que "fa" directament sense influenciar a ningú, intenta canviar la seva situació en sentit positiu per superar la mort de la seva filla però alhora no se sent capaç de canviar i intentar establir l'orientació inversa, és a dir, seguir deprimat.

Pel que fa a en Whit, aquest és un personatge influenciador i modificador, ja que és qui organitza el pla per llevar a en Howard el dret a vot de les accions i influencia als altres perquè li donin suport i l'ajudin. Finalment, la Claire i en Simon són personatges modificadors, ambdós volen canviar la situació d'en Howard, tot i que la Claire es preocupa més pel seu benestar que en Simon, ja que ell es preocupa més per la seva pròpia situació.

**Anàlisi abstracta:** el subjecte és en Howard i l'objecte és superar la mort de la seva filla. Els "destinadors" són la Claire, en Simon i en Whit, ja que sancionen a en Howard per la seva actitud quan contracten a 3 actors perquè representin l'amor, la mort i el temps i s'enfrontin a ell. El destinatari és en Howard, ja que és qui rebrà l'objecte. Els ajudants són la Claire i la Madaline. La Claire és l'única que es preocupa realment per en Howard dels tres companys de feina que té aquest. Així mateix, la Madaline ajuda a en Howard en el grup de suport i intenta que aquest parli de la seva filla i s'obri a la gent. Finalment, els oponents són en ell mateix, ja que la seva actitud no ajuda al fet que es recuperi de la pèrdua de la seva filla i també l'amor, el temps i la mort, ja que són els conceptes a qui en Howard escriu enfadat.

**Arquetips:** el "savi" i l'"heroi" es manifesten en l'Amy, la Brigitte i en Raffi, ja que són els que aporten consells a en Whit, en Simon i la Claire, respectivament, i ajuden a en Howard. L'"engalipador" es mostra amb en Whit, ja que a través de la paraula i la seducció intenta conquerir a l'Amy, tot i que aquesta no cau. La "màrtir" es veu representada en la Claire, ja que es cuida d'en Howard i és generosa amb ell i servicial. La "mare", l'"amant" i l'"heroïna" es reflecteixen en la Madaline, ja que és a la persona a la qual va en Howard a la recerca de protecció i l'ajuda a superar la pèrdua de l'Olivia i, finalment, en Howard representa l'"ombra" i el "destructor", ja que té actituds negatives de les quals no està orgullós, s'aferra al record de la seva filla i s'autodestruïx en comptes d'intentar avançar. Per últim, l'arquetip de "família" també està present durant tot el film.

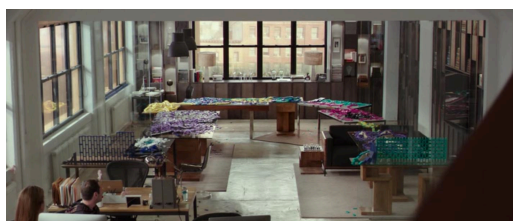
**Punt de vista:** s'explica la història d'en Howard però es mostren també els punts de vista de la Claire, en Whit i en Simon. Tots ells estan connectats amb els conceptes d'amor, mort i temps, els quals, com afirma el film, connecten a tots els humans. A en Howard li falten els tres conceptes, la Claire vol ser mare perquè mai ha tingut temps per ser-ho (temps), en Whit

no es parla amb la seva filla perquè aquesta el culpa del divorci amb la seva mare (amor) i en Simon s'està morint a causa d'un càncer (mort). Així doncs, es mostra el patiment d'aquests 4 personatges.

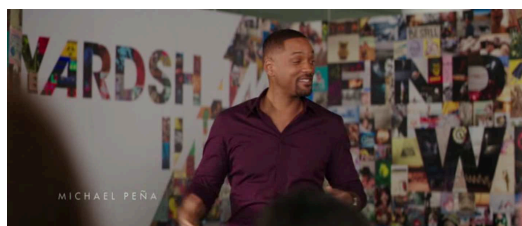
**Escenografia:** la història succeeix a Nova York durant el Nadal, per tant, els carrers estan plens de llum i neu. Seguidament, s'utilitza un element simbòlic per representar l'estat d'ànim d'en Howard: un dòmino. Durant tot el film, ell construeix estructures de dòmino, ja que és una cosa que feia habitualment amb la seva filla. Per tant, al principi del film es veu com el dòmino cau (captura 32), a la meitat del film es veu com aquest n'està construint un altre i al final del film, quan es reconstrueixen emocionalment els personatges, es veu com aquest torna a caure simbolitzant aquesta reconstrucció emocional. Finalment, en aquest film també hi ha una part fantàstica, ja que els tres personatges que representen els tres conceptes abstractes són en principi actors però al final de la pel·lícula, es mostra com en Howard els veu a dalt d'un pont però quan mira la Madeline, aquests ja no hi són, així que es juga amb l'existència o no d'aquestes persones.

Pel que fa al vestuari i el maquillatge, en aquest film no són aspectes rellevants pel desenvolupament dels personatges. Veiem que la Claire sempre té la mateixa forma de vestir i maquillar-se i la Madeline tampoc canvia la vestimenta al llarg de tot el film. En relació a la Brigitte i l'Amy, la primera té un estil peculiar quan es vesteix per representar a la mort, ja que va tota de blau elèctric, i la segona, sempre va amb peces liles o roses per significar l'amor, el paper que interpreta. Finalment, el canvi sí que es veu en el protagonista, ja que al principi del film va amb una camisa lila (captura 33), en morir la seva filla sempre porta una gorra de llana, una jaqueta blava i taronja i uns pantalons blaus (captura 34) i al final del film, se'l mostra amb uns pantalons blancs i un jersei gris (captura 35). Així doncs, canvia d'indumentària segons si està feliç o trist.

#### **Captures *Belleza oculta*:**



Captura 32: element simbòlic: dòmino.



Captura 33: vestuari Howard abans de la mort de la seva filla.



Captura 34: vestuari Howard després de la mort de la seva filla.



Captura 35: vestuari Howard quan torna a ser feliç.

## ***LA MONTAÑA ENTRE NOSOTROS***

**Sinopsi:** “Alex Martin y Ben Bass, una joven que va camino de su boda y un reputado cirujano que necesita acudir a una operación con urgencia, verán sus planes truncados cuando en el aeropuerto retrasan su vuelo a Baltimore. Ante la desesperación, Alex y Ben decidirán alquilar una avioneta para poder llegar a tiempo a sus destinos. Sin embargo, sus planes no saldrán según lo previsto. El piloto de la avioneta sufrirá un infarto en pleno vuelo haciendo que la avioneta se estrelle en medio de un recóndito lugar en las montañas de Colorado. Allí, los dos se enfrentarán al mayor reto de sus vidas, tratando de sobrevivir bajo extremas condiciones sin que nadie sepa de donde se encuentran. Y mientras intentan encontrar una salida a su desesperada situación, irá surgiendo entre ellos cierto sentimiento amoroso” (Ecartelera, 2017).

**Llistat de personatges:** els personatges que prenen part en aquest film són els que estan llistats a la taula següent. En concret, s’analitzaran l’Alex i en Ben i es comentaran breument la resta.

**Taula 6:** *Llistat de personatges de La montaña entre nosotros*

Llistat de personatges		
Personatges	Femenins	Masculins
Protagonista	Alex Martin	Ben
Secundari		Mark (promès Alex)
“Petita part”		Pilot avioneta

**Anàlisi general i temàtic:** *La montaña entre nosotros* és un film estatunidenc de 2017 dirigit per Hany Abu-Assad. Aquesta pel·lícula està basada en la novel·la de Charles Martin que porta el mateix nom. El guió està escrit per Chris Weitz i J. Mills Goodloe i els productors són Peter Chernin, Dylan Clark, David Ready i Jenno Topping. Un fet interessant a comentar és que, en el llibre de Charles Martin, el personatge de l'Alex s'anomena Ashley i no és fotoperiodista sinó columnista en una revista per a dones. A més la història en el llibre és narrada des del punt de vista d'en Ben, en canvi, en el film l'acció se centra més en l'Alex i és aquesta qui té la idea de llogar una avioneta per anar a Denver, fet que al llibre ho fa en Ben. Així doncs, veiem com la història s'ha adaptat en alguns aspectes de forma diferent al llibre en què es basa i centra més l'atenció en l'Alex, el personatge femení.

**Anàlisi del físic:** l'Alex, en Mark i el pilot són caucàsics, en canvi, en Ben és d'ètnia afroamericana. A més, tots aquests, excepte el pilot, tenen entre 31 i 50 anys i el pilot pel seu aspecte físic es podria dir que té més de 60 anys. Finalment, tots coincideixen en el fet que tenen una constitució prima.

**Anàlisi fenomenològica:** el pilot de l'avioneta i en Mark són personatges plans, lineals i estàtics, ja que són secundaris i pràcticament no intervenen en l'acció, en canvi, en Ben i l'Alex són personatges rodons, contrastats i dinàmics, ja que són els que tenen una evolució al llarg de la història, són contradictoris i inestables.

**Anàlisi formal:** tant en Ben com l'Alex són personatges actius, actuen en primera persona i són font directa de l'acció. Cal comentar que en aquest film no es mostra cap personatge passiu, ja que pràcticament durant tot el llargmetratge només es veu a l'Alex i en Ben intentant sobreviure a les muntanyes nevades de Utah després de l'accident d'avioneta.

Com a personatges actius, aquests dos són influenciadors, modificadors, conservadors i antagonistes. Influenciadors perquè els dos intenten imposar el seu pla per sobreviure: en Ben creu que és millor esperar que els vinguin a rescatar i no moure's i l'Alex creu que no els aniran a buscar i que és millor baixar fins a trobar els arbres. Finalment, els dos cedeixen en certa manera a les opcions de l'altre, ja que en Ben acaba seguint a l'Alex i aquesta acaba fent cas a les recomanacions mèdiques d'aquest. A més, tant un com l'altre volen millorar la seva situació i restaurar l'ordre que tenien les seves vides abans de l'accident. Per últim, són antagonistes en el sentit que són molt diferents: l'Alex és impulsiva, inquieta, aventurera i es mou molt pel que sent, en canvi, en Ben és conservador, reservat, fred i poc impulsiu. Aquest fet s'exemplifica en el diàleg següent:

En Ben decideix seguir a l'Alex i aquesta li pregunta quin tipus de metge és:

BEN: Soy neurocirujano.

ALEX: ¿A sí? Ya, del cerebro. ¿Por qué del cerebro?

BEN: Es una enorme responsabilidad, sabes, entrar en el cerebro de alguien... Es donde están sus percepciones, su inteligencia, sus emociones...

ALEX: ¿Y el corazón?

BEN: El corazón sólo es un músculo.

Per tant, es complementen l'un a l'altre: l'Alex aporta el coratge de seguir endavant i assumir riscos i en Ben aporta els coneixements mèdics i la força física. Aquest desequilibri de talents és bastant estereotipat, tot i això, a mesura que els dos passen més temps junts, la relació afectiva entre ells augmenta i en Ben passa a ser més obert i sentimental i l'Alex més forta.

**Anàlisi abstracta:** tant en Ben com l'Alex són subjectes que es mouen en una dimensió de desig cap a l'objecte: sobreviure. El "destinador" es podria considerar que és l'instint de supervivència que els fa avançar i superar totes les dificultats que es troben. Els destinataris són en Ben i l'Alex, ja que ambdós gaudiran de l'objecte. Els ajudants són ells mateixos, ja que es cuiden l'un a l'altre, i el gos. Finalment, els oponents són el fred, la gana i el dolor.

**Arquetips:** pel que fa a l'Alex és "donzella" i "heroïna", ja que és rescatada per en Ben gràcies al fet que aquest és metge i cuida d'ella però també salva a en Ben quan aquest queda atrapat a una trampa de caça. L'Alex, també segueix l'arquetip del "cercador", ja que és aventurera i assumeix riscos en viatjar a països de conflicte amb la seva càmera. Pel que respecta a en Ben, aquest és "heroi", ja que salva a l'Alex de morir congelada i cuida d'ella durant tot el film.



Finalment, ambdós són “amants” i “guerrers”, ja que s’enamoren l’un de l’altre i lluiten per arribar a la seva meta que és aconseguir ajuda i ser rescatats.

**Punt de vista:** aquesta pel·lícula narra la història de dos protagonistes, per tant, els punts de vista es van alternant entre ambdós i cap s’imposa, a vegades es mostra més el punt de vista d’en Ben però és com a conseqüència que l’Alex està inconscient o dormint en alguns moments del film. En aquest sentit, només és rellevant comentar que quan es fan el primer petó és l’Alex qui fa el primer pas (captura 36).

**Escenografia:** la història succeeix a l’aeroport de Baltimore, a les muntanyes Uintas a Utah, a Londres i a Nova York. En aquesta pel·lícula hi ha moltes escenes exteriors a les muntanyes nevades on tenen l’accident i, curiosament, el director va decidir gravar de veritat en unes muntanyes nevades per aportar més realisme al film.

Quant a la vestimenta i el maquillatge, en aquest film no es produeixen molts canvis en aquest aspecte, ja que els protagonistes es passen la major part del llargmetratge, vestits de la mateixa manera pel fet que estan atrapats en mig del no-res a temperatures molt baixes. Així doncs, els veiem amb roba volumètrica que es caracteritza per tenir una forma recta (captura 37 i 38). L’únic fet a destacar és quan es retroben al final del film, ja que s’arreglen més: l’Alex es posa un vestit i en Ben una camisa blava. Pel que fa al maquillatge, l’Alex quasi sempre va sense maquillar excepte al final del film, però aquest es caracteritza per ser natural (captura 39).

**Captures *La montaña entre nosotros*:**



Captura 36: l’Alex li fa un petó a en Ben.



Captura 37: vestuari Ben.



Captura 38: vestuari Alex.



Captura 39: maquillatge Alex al final del film.